Albrecht Dürer

der Kupferstecher und Holzschnittzeichner

Albrecht Dürer
der Kupferstecher und Holzschnittzeichner

von

Max J. Friedländer

Berlin
Im Verlag von Julius Bard
1919

Titelzeichnung und Entwurf
für Originaleinband und Vorsatzpapier von
Adolf Propp
Druck der Reichsdruckerei
in fünfhundert numerierten Exemplaren
Die ersten hundert
wurden auf echtes Bütten abgezogen
Dieses trägt die Nummer
329

Vorwort

Aus der gedruckten Kunst allein bemühe ich mich, mit Abbildungen und Worten Dürers Schöpfung und Persönlichkeit anschaulich zu machen, und fühle mich dabei im Nachteil und im Vorteil – im Nachteil offenbar, weil Gemälde und Zeichnungen manches verraten, was aus Kupferstichen und Holzschnitten nicht vernehmbar wird. Zum Vorteil aber kann die Beschränkung gewendet werden, falls es gelingt, über den Teil leichter die Übersicht zu gewinnen als über das Ganze. Von dem Teile könnte auf das Ganze geschlossen werden. Wir trennen ja mit dem Bilddrucke nicht einen Abschnitt von dem Dürerschen Schaffen, eher bekommen wir den Querschnitt zu sehen, der zwar das Gebäude in seiner Ausdehnung nicht zeigt, wohl aber die Konstruktion des Aufbaues erkennen läßt. Die Reihe der Monumente dehnt sich fast vom Beginn der Dürerschen Produktion bis zum Ende in kaum unterbrochener, fest geschlossener Kette. Die gedruckten Blätter stehen sozusagen in einer Linie, infolge der gleichgerichteten Schaffensabsicht und der konstanten Bedingungen des Technischen. Bei günstiger Vergleichbarkeit der Arbeiten wird der Versuch erleichtert, Dürers Entwicklung sichtbar zu machen. Entschließt man sich überhaupt, eine Gattung von Monumenten zu isolieren, um des kürzeren Weges willen, so wird niemand, der mit Dürers Kunst einigermaßen vertraut ist, die Gemälde wählen. Daß des Meisters Malkunst vergleichsweise gebunden und stumm ist, darüber herrscht kein Zweifel. Die Zeichnungen, die wir in großer Zahl aus allen Perioden seiner Tätigkeit besitzen, bieten gewiß reiche Aussage, sie sind wie ein Tagebuch, sind die unmittelbarste Äußerung, in der sich der Gestaltungswille am mannigfaltigsten regt. Der Versuch, nur aus den Zeichnungen den ganzen Dürer erstehen zu lassen, dürfte dennoch schwerlich zu einem befriedigenden Ergebnis führen. Die Kupferstiche und Holzschnitte sind abgeschlossene Schöpfungen, die der Meister zeigte und anbot, mit denen er Ansprüchen entsprach und Forderungen erfüllte, mit denen er ans Ziel gelangt zu sein glaubte

und jeweilig zufrieden war. Ihre Aussage mag minder zart sein und weniger Geheimnisse verraten als die Sprache der Zeichnungen, ist aber deutlicher und enthält gewiß – ein belangreicher Umstand –, was nach des Meisters Willen vernommen werden sollte. Die Zeichnungen sind zum größeren Teil Keime, Ansätze, Versuche, Vorbereitungen, Äußerungen, die nur im Zusammenhange mit anderen Monumenten verständlich werden. Ihr Wert liegt darin, daß sie mit vielen Zügen die Vorstellung von Dürers Schaffen bereichern; für sich betrachtet ergeben sie ein wirres Bild, dem die Abgeschlossenheit mangelt. Die gedruckten Blätter Dürers haben keine Periode der Nichtbeachtung durchgemacht, sie wurden stets in Ehren gehalten, selbst als sie dem Zeitgeschmacke widerstanden, mindestens soweit das berühmte Monogramm sie kenntlich machte und schützte. Deshalb ist der Bestand unversehrt und in guten Drucken erhalten. Wir ordnen die Blätter mit dem beruhigenden Gefühl, alles zu besitzen. Von den Gemälden und Zeichnungen mag uns vielleicht die Hälfte bewahrt geblieben sein. Abgeschlossen und vollständig, wie eine Ausgabe letzter Hand, wie das Vermächtnis des Meisters, breitet sich der Bilddruck vor uns aus. Vielleicht wird die Beschränkung auf diese Gattung bezahlt mit Verzicht auf feine und tiefe Züge; straffe Einheitlichkeit aber, lehrhafte Übersichtlichkeit und fester Umriß werden der Betrachtung um so leichter zu sichern sein.

Die Reproduktionen sind in der Reichsdruckerei hergestellt, mit wenigen Ausnahmen nach den Drucken des Berliner Kupferstichkabinetts, die Kupferstiche in Heliogravüre, also im Tiefdruckverfahren, die Holzschnitte in Strichätzung, also im Hochdruckverfahren, innerhalb der photomechanischen Möglichkeiten in einer Weise, die der Entstehungsart der Originale entspricht. Die faksimilierende Tätigkeit der Reichsdruckerei hat seit langem den besten Ruf und ist unübertroffen. Die Nachbildungen sind so gut, wie sie bei dem gegenwärtigen Stande der Technik sein können. Indem die Abbildungen den Vorlagen äußerst

nahekommen, haben sie in dem demokratischen Zeitalter Dürers Kunst erst wahrhaft zu einer vervielfältigten gemacht. Mit der erfreulichen Errungenschaft ist nur insofern ein Nachteil verbunden, wie die Reproduktionen gerade wegen ihrer Treue leicht mißverständlich betrachtet und für die Originale genommen werden. Ich denke dabei nicht an die Gefahr des geschäftlichen Mißbrauchs, obwohl es geschehen mag, daß Betrug mit den Faksimileblättern verübt wird, vielmehr fürchte ich, daß das Auge gegen die letzten Feinheiten abgestumpft wird und den unscheinbaren, dennoch erheblichen Unterschied zwischen den Abbildungen und den Originalen zu übersehen sich gewöhnt. Die in einem Sinne täuschenden Nachbildungen können auch in anderem Sinne täuschen. Deshalb betone ich an dieser Stelle, daß auch die beste Heliogravüre, die auf photographischer Aufnahme und auf Ätzung beruht, den Glanz, die Reinheit und Schärfe des gravierten Striches nicht vollkommen wiedergibt, daß die Leuchtkraft und der metallische Schimmer, den Dürers Stiche in guten Drucken ausstrahlen, auch den besten Abbildungen mangelt. Die Holzschnitte werden wohl mit ihrer Kraft, nicht aber mit all ihrer Feinheit in den Ätzungen herausgebracht. Abgesehen von dem edelen Ton der alten Druckfarbe auf dem alten Papier, preßt sich der Steg der elastischen Holzplatte anders in das Papier ein als die herausgeätzte Erhöhung des Zinkstocks, der gleichmäßig seine Schwärze abgibt. Der Strich des Holzschnitts ist in den besten Drucken wie ein Kanal mit einem helleren Streifen in der Mitte und seitlich emporgedrückter Druckfarbe. Das chemische Verfahren wird stets etwas maschinell Eintöniges und Totes an Stelle des mannigfach Belebten setzen. Hundert photomechanische Abbildungen von einem Stock sind gleich, während je zwei Drucke von der Originalplatte der genauesten Beobachtung fast wie Individuen unterscheidbar werden. Das unwägbare Anders und unmeßbare Mehr der Originale macht im Sinne der Kunstbetrachtung einen wesentlichen Unterschied aus. Ich möchte

um keinen Preis mit dieser Publikation dazu beitragen, daß dieser Unterschied vergessen werde; Ersatz für die Originale will ich durchaus nicht bieten, viel lieber auf dem Wege der Reproduktionen zu den Originalen hinführen.

Von gelehrtem Apparat, von Nachweisungen und Polemik habe ich den Text rein gehalten. Das ging ohne Bedenklichkeit, soweit die Darstellung von Kupferstichen und Holzschnitten handelt, die zweifellos und unbestritten von Dürer stammen, und deren Entstehungszeit innerhalb seiner Laufbahn durch inschriftliche Datierung feststeht. Von 1503 an hat Dürer ziemlich regelmäßig dem Monogramm die Jahreszahl beigefügt, schon von 1496 an die Signatur selten vergessen. Die Vorstellung von Dürers Anfängen aber, die ich in den ersten Abschnitten entwickele, beruht in der Hauptsache auf Monumenten, die ich für Arbeiten Dürers halte im Widerspruch zu vielen und erfahrenen Fachgenossen. Namentlich auf diesem Gebiete des Streites durfte ich nicht auf Begründung, Andeutung des Forschungsweges und Diskussion verzichten. Aber auch in bezug auf die anerkannten Werke fehlt es nicht an strittigen Punkten, über die hinwegzugleiten nicht angängig erschien. Die Unterlagen meiner Auffassung habe ich zu Anmerkungen abgetrennt, damit die Darstellung nicht unterbrochen würde und an Fluß und Klarheit litte. Die Anmerkungen enthalten Literaturnachweise und Belege und erleichtern die Arbeit derjenigen Leser, die meine Darstellung kritisch prüfen und kontrollieren wollen. Hinzugefügt ist eine synchronistische Tabelle, aus der ersichtlich wird, was Dürer gleichzeitig im Kupferstich und im Holzschnitt geschaffen hat. Hier erkennt man auch, wie ich die undatierten Arbeiten im einzelnen zeitlich ordne.

Jugend
Lehrzeit
Wanderschaft

Albrecht Dürer kam am 21. Mai 1471 in Nürnberg zur Welt. Über seine Abstammung sind wir durch eine Aufzeichnung unterrichtet, die er selbst aus den Schriften seines Vaters zusammengetragen hat. Seine Ahnen saßen in Ungarn, in einem Dorfe mit Namen Ajtós und trieben Zucht von Ochsen und Pferden. Der Großvater, Anthoni, kam als Knabe in die ungarische Stadt Gyula und wurde Goldschmied. Der Vater, Albrecht, war ebenfalls Goldschmied, verließ das Land im Osten, weilte lange in den Niederlanden „bei den großen Künstlern" und siedelte sich 1455 in Nürnberg an. 1467 heiratete er die Tochter des Nürnberger Goldschmieds Hieronymus Holper, namens Barbara, nachdem er jahrelang dem Schwieger treu gedient hatte. Schon 1444, 17 Jahr alt, scheint er in Nürnberg gewesen zu sein. In Gyula, so vermuten wir, nannte sich der Großvater nach seinem Heimatsdorf Ajtosi. Diesen Namen verdeutschte der Vater in Türer und führte als redendes Wappen die Tür. „Ajtó" bedeutet Tür. Rassefanatiker haben sich auf diese Daten gestürzt. Rein deutschen Blutes scheint der deutsche Meister nicht zu sein, aber gewiß ist er nicht rein magyarischer Herkunft. Von Mutters Seite stammt er aus einer fränkischen Handwerkerfamilie. Auf väterlicher Seite ist Beimischung ungarischen Blutes wahrscheinlich. Selbst wenn das Geschlecht zu den aus Deutschland eingewanderten Kolonisten gehörte, lag diese Einwanderung so weit zurück, daß der Vater davon nichts mehr wußte, und das Deutschtum des Stammbaums wäre durch Frauen gefährdet. Problematisch gestützt hat man das Ungartum des Meisters durch Aufspürung von Rassemerkmalen in seiner Erscheinung. Ferdinand Laban, der aus Preßburg stammte, dem also ein Blick für ungarisches Wesen zuzutrauen war, fand, daß das Buchsmodell mit Dürers Bildnis – das von Hans Schwarz im Braunschweiger Museum – einen magyarischen Steppenhirt darzustellen schiene. Auch wenn der Tatbestand in diesem Falle mit größerer Sicherheit bekannt wäre, könnten wir kaum Schlüsse aus der Blutmischung ziehen. Höchstens mag die Andeutung gestattet sein, daß Albrecht Dürer, der Maler, zu einem Teil als ein Fremder in der fränkischen Stadt, ihren Gebräuchen vergleichsweise frei gegenübergestanden sei und das Abbiegen von der Gewohnheitsstraße um so leichter gewagt habe. Über den Vater und seine Tätigkeit sind wir aus den Urkunden und den Äußerungen unseres Meisters leidlich gut unterrichtet. In schwerer Arbeit hat Dürers Vater sein Leben zugebracht und fromm und wortkarg die Sorgen für achtzehn Kinder getragen. Er war ein „künstlicher reiner" Mann und hielt die Seinen zu Gottesfurcht und Ehrbarkeit an. Ungefähr 1483, nachdem er lesen und schreiben gelernt hatte, kam Albrecht Dürer in die Werkstatt dieses Vaters, damit er das Goldschmiedehandwerk erlernte. „Und da ich nun säuberlich arbeiten konnte" – also: als die Lehrzeit so ziemlich zu Ende ging –, „trug mich meine Lust mehr zur Malerei. Dies hielt ich meinem Vater vor." Der aber war gegen den Wechsel, weil er die verlorene Zeit beklagte. Schließlich aber gab er nach. Und am St.-Endres-Tag 1486 kam Dürer zu dem Maler Michel Wohlgemut für drei Jahr in die Lehre. Die Periode von 1483 bis 1486, die Zeit in der väterlichen Werkstatt,

war keineswegs „verloren". Von dem Moralischen abgesehen, von dem Vorbild und der Unterweisung zu strenger, gewissenhafter und genauer Arbeit, bot die Werkstatt eines Goldschmieds in jener Zeit vielerlei Gelegenheit, Fertigkeiten zu entwickeln, die namentlich dem Kupferstecher zugute kamen. Ist doch die Grabstichelarbeit überall in Goldschmiedewerkstätten erblüht. Der Knabe gewöhnte sich an die Formenwelt der gotischen Ornamentik mit ihrer Neigung für das Organische, für Tier, Blatt und Pflanze. Das Gravieren des Metalls gab der Hand die Ruhe und Festigkeit, der sie bei der Führung des Grabstichels bedurfte. Figürliches zu bilden, fand sich Gelegenheit. Modelle zu silbernen Figürchen wurden zumeist in Holz geschnitten. Auch Martin Schongauer war aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen. Auf dieses Vorbild berief sich vermutlich der junge Dürer bei seinem Vater, da er ungestüm aus dem väterlichen Gewerbe hinausstrebte. Schongauer stand damals auf der Höhe seines Wirkens, und seine Kupferstiche wurden gewiß in Nürnberg wie überall ihrer überlegenen Meisterschaft wegen bewundert. In Nürnberg ward nichts Gleichwertiges geschaffen. Wir besitzen ein glaubwürdiges Zeugnis für die Geltung und Verehrung, die der Colmarer Meister in der Nürnberger Werkstatt genoß. Nach Dürers eigenen Angaben notiert Christoph Scheurl in der Vita Kressii, Dürers Vater habe den Knaben, als er 13 Jahre alt gewesen, zu Martin Schongauer seines großen Namens wegen in die Lehre geben wollen, habe auch deswegen bereits einen Brief an den Colmarer Meister geschrieben. Es sei aber nichts aus dem Plane geworden, da Schongauer gerade damals hinausgegangen sei, also Colmar verlassen hätte. Nehmen wir es genau mit der Altersangabe (13 Jahre), so hätte sich der Kampf um den Berufswechsel einige Zeit hingezogen. Der Knabe war vom 21. April 1484 bis 21. April 1485 – dreizehn Jahr alt, erst am 30. November 1486 aber kam der Lehrvertrag mit Wohlgemut zustande. Wie dem auch sei, wichtig ist die von dem Vater gebilligte frühe Neigung zu dem Colmarer. Nächst dem silbernen Gerät, Monstranzen, Reliquienbehältern, getriebenen und gegossenen Figürchen, an deren Ausführung er in der väterlichen Werkstatt teilnahm, bot Martin Schongauers Kupferstichwerk den zweiten Grundstein. Unter den frühesten Zeichnungen, die wir von Dürer besitzen, gibt es einen Versuch, eine zierliche Frauenfigur von der Art der klugen und törichten Jungfrauen, die Schongauer in Kupfer gestochen hatte, zu bilden (London Br. Mus., L. 208). Die Zeichnung ist der Inschrift nach entstanden zur Zeit, ehe Dürer zum Maler in die Lehre kam. Weit mehr beachtenswert aber als frühe Zeugnisse der Begabung sind die Silberstiftzeichnungen, die Dürer aus dem Spiegel nach seinem eigenen Antlitz im Jahre 1484 (Albertina, L. 448) schuf und nach seinem Vater im Jahre 1486 (Albertina). Das berühmte Selbstporträt ist inschriftlich datiert und überall anerkannt, das Bildnis des Vaters nicht datiert, doch verrät eine Kopie den Zeitpunkt glaubwürdig – 1486. Weder kann bezweifelt werden, daß Dürers Vater dargestellt sei, da das 1490 datierte Bildnis in den Uffizien dieselbe Kopfbildung und dieselben Züge zeigt,

noch kann Dürers Autorschaft bestritten werden, da die Stilverwandtschaft mit dem Selbstbildnis schlagend erscheint. Beide Arbeiten lassen die angespannte Bemühung erkennen, das Naturvorbild festzuhalten, und dank der vorurteilslosen Hingabe ist in den Köpfen und in der Hand des Vaters ein hoher Grad von individueller Wahrheit erreicht. Mit den ersten Schritten, die wir beobachten, stößt der Knabe auf einem Wege vor, den er, soweit die vorhandenen Monumente aussagen, in der folgenden Periode nicht weiter ging. Andere Ziele lockten. Der Fortschritt von dem Selbstporträt zu dem Porträt des Vaters – also zwischen 1484 und 1486 – offenbart sich namentlich in der Gewandung, die entschiedener auf plastische Erscheinung hin gearbeitet, die bogig und mit „Augen", ausführlich und nachdrücklich dargestellt ist. Das lockige Haar des Alten ist schwungvoll angegeben. Hier hat der Ornamentzeichner Freiheit, freut sich der Freiheit, während die Form-Tatsachen des Antlitzes mit ängstlicher Inbrunst verfolgt sind, mit unendlich vielen dünnen Strichen, die zu übertiefen Schattenfurchen zusammenlaufen. Mit dieser Probe im Jahre 1486 führte Dürer vielleicht die Entscheidung herbei. Der im Arbeitskittel so sorglich und genau porträtierte Vater gab seine Einwilligung zu dem Berufswechsel. Die zweite Lehrzeit reicht vom Herbst 1486 bis zum Herbst 1489, vielleicht noch etwas länger, bis Ostern 1490. „In der Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernte. Aber ich mußte viel von seinen Knechten leiden." Michel Wohlgemuts Person ist trotz oder wegen energischer Bemühung der Kunstforscher eine dunkle und wirre Erscheinung geworden. Nicht aus Mangel an Monumenten. Im Gegenteil. Es fehlt weder an urkundlich für ihn gesicherten Altarwerken noch an reichem Bildermaterial, aus dem sein „Werk" zusammengestellt werden kann. Wir haben, wie der junge Dürer, von seinen Knechten zu leiden. Wohlgemut stand einer betriebsamen Werkstatt vor, in der umfangreiche Altarwerke ausgeführt wurden. Er war ein unternehmender Mann. Die Ausführung der Malereien in einigen urkundlich gesicherten Werken ist derb. Die Individualität des Werkstattleiters entgleitet der Beobachtung. Und bei den Versuchen, mehrere Hände voneinander zu unterscheiden, ist man zu dem paradoxen Ergebnis gekommen, die beste Hand wäre gar nicht Wohlgemut selbst, sondern sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, der nachweislich gerade in der Zeitspanne, auf die unsere Aufmerksamkeit gerichtet ist, in der Werkstatt mittat. Diesen Wilhelm Pleydenwurff hat man als den eigentlichen Lehrer Dürers betrachtet. Dementgegen gedenkt Dürer, wenn auch ohne Ausdruck des Dankes oder der Verehrung, nur Wohlgemuts, und die Erinnerung an rohe Behandlung von seiten der Knechte unterstützt keineswegs die Meinung, daß eine Person neben dem Werkstattleiter, nämlich der Stiefsohn Pleydenwurff, ihn durch Unterweisung gefördert habe. Zwischen 1486 und 1490 ward in Wohlgemuts Werkstatt der sog. Peringsdörfferſche Altar ausgeführt, der heute im Germanischen Museum zu Nürnberg und mit einigen Teilen in der Lorenzer Kirche dort bewahrt wird. Im ganzen sorgfältig durchgebildet, ist dieses Werk das Beste, was in

jenen Tagen in Nürnberg ausgeführt wurde. An diesen Tafeln hat Dürer vermutlich als Lehrknabe mitgearbeitet, zum wenigsten waren sie ihm das nächste Vorbild und Muster und verdienen deshalb eingehende Beachtung. Man hat sogar sein Bildnis auf einer der Tafeln des Peringsdörfferschen Altars entdeckt und es, vielleicht etwas voreilig, als Selbstbildnis hervorgezogen. Auf der Tafel, wo St. Veit die Teufelsaustreibung vornimmt, wird im Hintergrund ein Knabe sichtbar, der wirklich Dürern ähnlich sieht. Dieser Knabe steht bei einem Schrank mit Metallgeräten. Vielleicht hat der Goldschmiedssohn bei der Darstellung der Gefäße Gelegenheit gesucht, seine Kunst zu zeigen und sich dann porträtiert, sich und einen bescheidenen Mitschüler. Der Schrank mit den Prunkgefäßen und die beiden bildnisartigen jugendlichen Gestalten wirken wie eine Zutat. Der Peringsdörfferschе Altar war im 16. Jahrhundert mit Wohlgemuts Namen verbunden als das einzige Werk aus dieser Periode, das Neudörfer (1547) namhaft macht. Dürer blieb als selbständiger Meister in freundlichen Beziehungen zu Wohlgemut und malte 1516 ein Bildnis seines alten Lehrers. Vieles warnt uns, diese Persönlichkeit aus der Entwicklungsgeschichte Dürers so ganz und gar auszuscheiden, wie manche Kunstforscher getan haben. Um jene Zeit, da Dürer in Wohlgemuts Werkstatt lernte, hat man dort nicht nur Altarwerke errichtet, also Bildtafeln gemalt, vielleicht auch Holzfiguren geschnitzt und sie bemalt und vergoldet, sondern man hat auch Illustrationen ausgeführt. Das umfangreichste Holzschnittwerk, das in Deutschland im 15. Jahrhundert durchgeführt wurde, die überreich illustrierte „Weltchronik" Schedels, die 1493 erschien, wurde wahrscheinlich schon in Dürers Lehrzeit vorbereitet und begonnen. An Michel Wohlgemut und seinen Stiefsohn Pleydenwurff wurde die Ausführung der Holzstöcke verdungen. Die im British Museum erhaltene Zeichnung zum Titelblatt ist 1490 datiert. Die Aufgabe, aus der ungeheuren Menge von Holzschnitten Gruppen zu sondern für Wohlgemut und seinen Stiefsohn, wird erschwert durch die vergröbernde und gleichmachende Schnittausführung. Überdies mangelt der feste Ausgangspunkt, da wir über das Verhältnis der beiden Männer zueinander nicht einmal in Gemälden, wo die Klärung weit leichter sein sollte, eine Anschauung gewonnen haben. Das Sicherheit heuchelnde Gerede in der jüngeren Literatur darf uns nicht über den Mißstand täuschen, daß die in Wohlgemuts Werkstatt tätigen Persönlichkeiten nicht voneinander geschieden sind. Der „Schatzbehalter", der 1491 herauskam, enthält große Holzschnitte, die den besten in der „Weltchronik" gleichartig und gleichwertig sind. Diese Folge wurde gewiß ausgeführt, als Dürer in Wohlgemuts Werkstatt mittat. Der Peringsdörfferschе Altar hebt sich fremdartig aus dem Wohlgemut-Werk heraus. Da die etwa gleichzeitig mit diesem Altar einsetzende Illustrationstätigkeit urkundlich nicht nur mit dem Namen des Atelierleiters, sondern auch mit Wilhelm Pleydenwurffs Namen verbunden ist, so konnte Thode immerhin mit einigem Recht den Stiefsohn vorschieben und ihn als die entscheidende Kraft in der kritischen Periode und folgerichtig als den Lehrer Dürers hinstellen. Für unsere

Zwecke ist eine Entscheidung dieser Fragen nicht dringlich. Erwünscht ist eine Vorstellung von dem Zustand der Nürnberger Produktion in der Zeit zwischen 1486 und 90, im besonderen, soweit der fleißig lernende Dürer das Entstehen von Altarwerken und Holzschnitten beobachtete. Wir sind bemüht, die Nahrung der Knabenphantasie kennenzulernen, den Ausgangspunkt seiner Laufbahn festzustellen. Wir haben in seinen frühesten Äußerungen zu sondern, was Überlieferung, Werkstattgewohnheit war, und wie sich etwa Eigenes, Persönliches regte. Ein eingehendes Studium der „Schatzbehalter"-Schnitte, der von 1490 datierten Zeichnung, die als Vorlage zum Chroniktitel diente, gleichviel wie die Autoren hießen, bietet die erwünschte Vorstellung. Zwischen 1486 und 90 erschienen in Nürnberg Bücher mit kleinen Holzschnitten, die heiter beweglich und unterhaltend sind, dabei die große Reihe der Legendenszenen in Kobergers Heiligenleben (1488). Diese Holzschnitte, die, wie man richtig beobachtet hat, teilweise mit Ulmer Holzschnitten stilistisch zusammenhängen, hat Dürer sicher gekannt, ja sie scheinen seine Stilbildung stärker bestimmt zu haben als die „Schatzbehalter"-Illustrationen. Koberger war sein Pate, und dieser kluge Drucker hat wahrscheinlich dem geistigen Streben des Knaben fördernde Teilnahme zugewandt. Vielleicht wird ein aus Ulm um 1487 von Koberger nach Nürnberg gerufener Zeichner, also derjenige, der von 1486 die Lirarsche Chronik und den Terenz in Ulm, vor 1488 das Heiligenleben in Nürnberg illustrierte, unter die Lehrer Dürers aufzunehmen sein. Verlockend ist, die Hand des jungen Dürer in Nürnberger Illustrationen dieser Zeitspanne zu suchen. Da wir drei Zeichnungen Dürers mit dem Datum 1489 (in Berlin, Bremen und das Blatt der Pembroke-Sg.) besitzen, können wir mit einiger Aussicht auf Erfolg vergleichen und solche Holzschnitte, wie das Titelblatt der „Oratio Cassandrae" (o. J.), die Illustration des „Würfelbuches" (1489), die der „Allerheilsamsten Warnung vor der falschen Liebe dieser Welt" (o. J.) und des „Pfarrers von Kalenberg" (o. J.), prüfen.

Die Zeichnungen von 1489 bestätigen, daß Dürer damals munter und unbedenklich in der Illustration schwamm, seiner regen Einbildungskraft und seinem Formengedächtnis vertraute, daß er eher jugendlich dreist und leichtherzig als gewissenhaft war. Die Illustration als Aufgabe und das Porträt als Aufgabe trieben ihn in diese und in jene Richtung. Die Hingabe an das Naturvorbild, mit dem er 1486 im Atelier des Vaters, wo strenge Arbeit heimisch war, rührend ehrlich kämpfte, ist gewichen. Die hastige, etwas fabrikmäßige Betriebsamkeit in der Wohlgemut-Werkstatt war diesem Streben ungünstig. Dürer war jetzt Lehrknabe in der Malwerkstatt. Sein Selbstbewußtsein war erwacht. Die Ansprüche an Naturwahrheit, die Wohlgemut stellte, erschienen ihm leicht erreichbar. Er mochte bald meinen: was diese Meister und Gesellen, diese Illustratoren können, vermag ich auch – und zwar ohne weiteres, „aus dem Kopf". So konnte er sich mit Lust auf das unterhaltende Erzählen legen und in kühnen Bewegungsmotiven eine lebhafte Phantasie entlasten. In der Zeichnung und in dem Holzschnitt, der nichts

als Zeichnung war oder dem Knaben so erschien, ging ihm alles leicht von der Hand. Freilich blieb Dürer nicht lange in diesem Stadium harmloser Selbstgenügsamkeit. Die Mangelhaftigkeit seiner Formensprache führte ihn zum Naturstudium. Und das Naturstudium staute den Fluß seiner Erzählung. Zunächst ging dieses und jenes nebeneinander und berührte sich nur insofern, als die inneren Bilder hin und wieder durch Naturstudien gekräftigt wurden. Seit 1430 gab es in Deutschland gedruckte Bücher, seit 1460 wurden sie gelegentlich mit Holzschnitten versehen, seit 1480 wetteiferten die süddeutschen Druckstätten, namentlich Straßburg, Basel, Augsburg, Ulm und Nürnberg mit reich illustrierten Büchern. Oft hat man versucht, die Wirkung der Neuerung zu schildern. Dem Gedanken waren Flügel gewachsen. Der Strom des Geisteslebens berührt nun Provinzen, die ehemals unfruchtbar lagen. Die Malerwerkstätten aber, an die nun Verleger, Schriftsteller, Übersetzer, Geistliche und Gelehrte sich wegen der Verbildlichung wandten, erhielten neue Aufgaben, eine höhere Stellung und Anschluß an das geistige Leben. Namentlich auf Dürer, dessen Bildungshunger gewiß früh erwachte, mußte die Flut neuer Vorstellungen, die von Büchern herkam, anregend wirken. Und Koberger, der große Nürnberger Drucker, in dessen Hause Fäden des Verkehrs zwischen den Druckstätten zusammenliefen, war sein Pate. Der Buchdruck schuf ein neues System von Beziehungen zwischen den Städten, selbst über die Grenzen Deutschlands, und die Maler erhielten Anteil an den Vorteilen solcher Verbindungen. Ich zweifle nicht, daß Dürer in jenen Tagen, da er gegen Ende seiner Nürnberger Lehrzeit sich zur Ausfahrt vorbereitete, sich ein Illustrator, ein Zeichner zu sein dünkte, daß er seine Zukunft auf sein leichtes Verständnis, auf seine rasche Hand, auf seine Einbildungskraft stellte. Das Malwerk trat zurück. Aufträge zu Altarwerken begannen überall selten zu werden. Man muß sich die Enge, die inhaltliche Beschränktheit in den Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts, solange sie nichts mit Büchern zu tun hatten, klarmachen. Eintönig und durch die kirchliche Überlieferung gebunden, in Abwandlung der erlernten Kompositionen vollzog sich die Arbeit. Was hatte ein Hartmann Schedel, ein Pirkheimer mit einem Maler gemein, solange dieser Maler Altarbilder ausführte? – Als Dürer die Goldschmiedewerkstatt verließ, zeichnete er seinen Vater; nun, da er bei Wohlgemut ausgelernt hatte, malte er den Vater. Das Bild mit dem Datum 1490 ist in den Uffizien. Das erste Porträt, in der Goldschmiedewerkstatt aufgenommen, zeigt den Vater im Arbeitskittel mit dem Ergebnis seines kunstreichen Fleißes, einem Figürchen in der Hand. Das zweite Porträt zeigt den Goldschmied mit Pelzschaube, den Rosenkranz in sonntäglich ernster Beschaulichkeit in den Händen. Wir haben wieder das Ergebnis unmittelbarer Naturaufnahme vor uns und können, da der Gegenstand derselbe ist, um so leichter vergleichen. Wahrscheinlich ist die Tafel die allein erhaltene Hälfte eines Diptychons, und auf der anderen, leider verlorenen, Hälfte war die Mutter dargestellt – wahrscheinlich, weil die Rückseite das Alliancewappen (Tür und Widder, springender Bock) zeigt.

Der heilige Hieronymus
Aus dem Buch Epistolare Hieronymi, Basel, Nicolaus Kesler, 1492 — Berlin, Bibliothek — P. 246

Das Datum 1490, vorn bei dem Dürer-Monogramm, dessen sich Dürer um diese Zeit noch nicht bediente, ist später hinzugefügt; die Jahreszahl auf der Rückseite aber der Form nach echt und mit dem Bilde gleichzeitig.

„Da ich ausgedient hatte, schickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jahre draußen, bis daß mich mein Vater zurückrief. Und als ich im Jahr 1490 hinwegzog nach Ostern, danach kam ich wieder 1494 nach Pfingsten." Ergänzt wird dieser Bericht über die Wanderjahre durch Scheurls Aussage: Nachdem Dürer Deutschland durchwandert hätte und 1492 nach Colmar gelangt wäre, sei er dort von Martin Schongauers Brüdern Kaspar und Paul, den Goldschmieden, Ludwig, dem Maler, in Basel aber von Georg, dem vierten Bruder, freundlich aufgenommen und gütig behandelt worden. Weitere Anhaltspunkte sind ein Holzstock (epistolae S. Hieronymi), der 1492 in Basel erschien und Dürers Namen auf der Rückseite trägt und eine Inventarnotiz, die zu beweisen scheint, daß Dürer 1494 in Straßburg in der Lehre war (ein alter Mann in ein tefelein, ist zu Straßburg sein Meister gewest auf Pergamen ein weibs bild, so dazu gehört ... gemalt zu Str. 1494). 1493, am 13. November, aber erschien zu Straßburg schon ein Holzschnitt, der von Dürer herrührt. Offenbar zogen die betriebsamen Druckstätten, namentlich das gelehrte Basel, den Gesellen an. Die Straße nach Westen wurde vermutlich durch die Sehnsucht nach der Colmarer Werkstatt gewiesen. War doch der Gedanke an Schongauers Vorbild schon mehrere Jahre früher wirksam gewesen. Dürer hat sich nicht beeilt, nach Colmar zu kommen. Martin starb am 2. Februar 1491, erst nach diesem Termin traf der wandernde Geselle in Colmar ein. Es

bleiben viele Möglichkeiten, namentlich für 1490 und 91, offen, etwa ein Verweilen in schwäbischen Städten, Ulm oder Augsburg. Nachdem aber Dürer in die Südwestecke Deutschlands gekommen war, hat er sie anscheinend nicht mehr verlassen, bis daß er im Sommer 1494 heim-

Wie die fünf stett Sodoma und Gomorra von füer vom hymel verbrannten
Aus dem Buch Ritter vom Turn, Basel, Michael Furter, 1493

Wie got der herr uff eyner hochzeit wasser zu win machte
Aus dem Buch Ritter vom Turn, Basel, Michael Furter, 1493

gerufen wurde. Für Basel bleibt 1492 mindestens zu einem Teil und 1493, für Straßburg die erste Hälfte 1494 und etwa ein Rest von 1493 (am 13. November erschien dort sein Kanonblatt). Inschriftlich beglaubigte und inschriftlich datierte Arbeiten aus der Wanderzeit besitzen wir in geringer Zahl. Abgesehen von dem Holzstock mit dem hl. Hieronymus in der Studierstube (der am 8. August 1492 schon erschien), die sorgfältig farbig ausgeführte Zeichnung mit dem segnenden Christkind (Albertina, L. 450), bestimmt zu einem Glückwunsch, dann ein Gemälde, das nicht makellos erhaltene Selbstbildnis, bei den Erben von L. Goldschmidt in Paris (1493). Datiert 1493 ist schließlich eine Zeichnung mit einer nackten, weiblichen Gestalt (Sg. Bonnat, L. 345), die nicht signiert ist. Eine Reihe von nicht signierten und undatierten Zeichnungen ist stilkritisch angeschlossen worden. Doch herrscht in bezug auf die Autorschaft und die Datierung fast aller dieser Blätter Streit. In Basel hat Dürer an der damals aufblühenden Illustrierung, der Buchausstattung, teilgenommen. Dies war die natürliche Betätigung für den geistig regen Nürnberger. Vielleicht trat er gar nicht in die Werkstatt eines Malers ein, sondern diente einem Drucker, an den ihn sein Pate Koberger empfohlen haben könnte. Mit Amerbach und Keßler war Koberger nachweislich in Geschäftsverkehr. Mehrere Folgen von Illustrationen, die sich schroff abheben von der Baseler Gewohnheit, werden dem Meister zugeschrieben, nämlich: 1. Der hl. Hieronymus, 1492 bei Keßler in Basel erschienen (epistolae S. Hieronymi – Abb. S. 19). Der Stock mit Dürers Namen auf der Rückseite. – 2. Holzschnitte zu einer Terenz-Ausgabe, die

nicht erschienen ist. Die nur zum Teil geschnittenen Stöcke werden im Museum Basel bewahrt. – 3. Alle Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Abb. S. 20), welches Buch 1493 bei Michel Furter erschien. – 4. Der größere Teil der Holzschnitte des Narrenschiffs (Abb. S. 21, 23), welches Buch 1494 bei Bergmann von Olpe herauskam. – 5. Eine Reihe kleiner und unbedeutender biblischer Illustrationen, die teilweise erst nach 1494 in Basel nachweisbar sind, dabei der Schmuck eines Gebetbuches. – Alle diese Holzschnitte bilden eine fest geschlossene Gruppe und müssen, wenn anders sie von Dürer herrühren, in rascher Folge entstanden sein. Schon 1493 ist der Meister auf einer anderen Stufe angelangt, wie eine Vergleichung des im November 1493 in Straßburg geschaffenen Kanonholzschnittes (Abb. S. 25) mit den Baseler Illustrationen erkennen läßt. Im wesentlichen kommt die zweite Hälfte des Jahres 1492 und die ersten Monate des folgenden Jahres für die Baseler Illustrationsarbeit in Betracht. Hier und sonst muß man sich hüten, das Erscheinungsjahr eines Buches mit der Entstehungszeit der Illustration zu verwechseln. Das Buchdatum kann stets nur als terminus ante quem betrachtet und bei der zeitlichen Ordnung verwendet werden. Ich glaube, daß Dürer in Basel früh im Jahre 1492 mit der Terenz-Illustration anfing. Weshalb man den Plan aufgab, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht befriedigte die ungewohnte fremde Sprache gar zu wenig. Vielleicht scheiterte das Unternehmen an der Schnittausführung, die wir hier ausnahmsweise beurteilen können, weil geschnittene und ungeschnittene Stöcke nebeneinander liegen. Wirklich hat der Schnitt viel verdorben, mehr verdorben als in Dürers übrigen Baseler Arbeiten. Die zweite Arbeit war der Ritter vom Turn, die dritte das Narrenschiff. Am Narrenschiff sind mehrere Zeichner neben Dürer tätig. Vielleicht hinderte ihn seine Übersiedlung nach Straßburg, die Arbeit zu Ende zu führen. Ein Blatt im Narrenschiff, das nicht von Dürer herrührt, zeigt die Zahl 1494. Um den Stil des Zeichners auf der Stufe von 1492–93 kennenzulernen, halten wir uns an die ungeschnittenen Terenz-Stöcke. Nach diesem Studium betrachten wir die Holzschnitte

Der Narr beschlägt den Esel, auf dem der Tod sitzt
Aus Sebastian Brants Narrenschiff, Basel, Bergmann von Olpe, 1494 — 1. Ausgabe — Berlin, Bibliothek

des Ritters vom Turn und die des Narrenschiffs mit geschultem Auge und sind einigermaßen imstande, durch den Schnitt hindurch die ursprüngliche Zeichnung zu würdigen und den erheblichen Verlust an Feinheit in Rechnung zu setzen. Streng genommen kennen wir mit Ausnahme der Terenz-Stöcke überhaupt keine Holzschnittzeichnungen von Dürer. Wir besitzen sonst ja nur Holzschnitte und Zeichnungen, die nicht bestimmt waren, geschnitten zu werden. Ein bedeutender Fortschritt gegen 1489 tritt hervor bei einer Vergleichung der Terenz-Zeichnungen mit den Darstellungen von Reitern und Kriegsvolk, die uns aus jenem Jahr erhalten sind. Auf der Wanderschaft, als Anregungen von allerlei Art die Entfaltung förderten, ist das Gestaltungsvermögen Dürers glücklich gewachsen. Wenn wir Zeichnungen mit Zeichnungen vergleichen, dürfen wir ja nicht vergessen, daß eine Zeichnung dieses oder jenes sein kann, indem nämlich die Aufgabe und die Absicht des Meisters, einmal nach dieser, dann wieder nach jener Seite gerichtet, den Stil entscheidend bestimmen. Gleichzeitig entstandene Zeichnungen Dürers sind sehr verschieden voneinander, wie sich an Beispielen aus allen Perioden seiner Wirksamkeit aufzeigen läßt, so verschieden voneinander, daß die Ordnung nach der Entstehungszeit ungemein schwierig wird. Wären nicht so viele Blätter inschriftlich datiert, so würde die Schwierigkeit noch quälender erscheinen und kaum überwindlich sein. Der Zweck der zeichnenden Arbeit ist nicht stets ersichtlich. Immer aber sollte die Frage danach im Beginn der stilkritischen Betrachtung stehen. Die Hauptfragen lauten: Für sich oder für andere? Ist die Zeichnung etwas „Fertiges", das Gefallen oder Befriedigung erwecken soll, das in sich abgeschlossen und verständlich ist? Ist sie eine Vorarbeit im Hinblick auf andere Kunst, etwa der Entwurf eines Gemäldes? Ist sie eine zweckdienliche Unterlage z. B. für einen Glasmaler, also was man eine „Visierung" nannte? Naturstudie oder freie Erfindung? – Dies sind einige Fragen. Es gibt viel mehr Fragen. Es gibt viele Gattungen, und die Gattungen gehen stufenartig ineinander über. Die Holzschnittzeichnung gehört zur Klasse der Visierungen. Gleichviel, ob der Zeichner selbst schneidet oder nicht (diese Frage lasse ich fürs nächste offen), immer denkt er beim Zeichnen an den Schnitt. Er zeichnet schnittgerecht, also führt die Linie so, daß der Holzschneider folgen kann. Damit ist die Unschuld der Produktion bereits gefährdet. Der ängstliche Gedanke an den Schnitt hemmt die gefühlsmäßige Selbstvergessenheit, rationalisiert den Zug der Feder, wirkt auch der individuellen Freiheit entgegen. Vorsichtig, überlegend, klarstellend, darlegend arbeitet der Zeichner, und zuweilen beschleicht ihn der Gedanke, wozu diese Feinheit, die ja doch beim Schnitt verlorengeht. Der Holzschnittillustrator ist vielfach gefesselt und dienstbar. Er hat an den Leser des Buches zu denken, dem er sich verständlich machen will. Er muß den Weg zu ihm auf einem Umweg suchen, da der Holzschneider seine Äußerung übersetzt. Endlich wurde die Arbeit bestimmt durch die Wünsche des Druckers und etwa des Buchverfassers. Dürer war um 1493 noch nicht der Mann, diesen Mächten erfolgreich Widerstand zu leisten. Man zahlte nicht für seinen Namen, sondern für eine Arbeit von

bestimmter Art, namentlich für Deutlichkeit, Gefälligkeit und Unterhaltung. Die Holzschnittzeichnung und namentlich die bestellte, von fremdem Text abhängige Illustration ist vielfach unfrei, weil sie zweckdienlich ist, sie ist frei in anderem Sinn, weil sie aus dem Kopf, aus der Phantasie geschöpft, vom Naturvorbild unabhängig ist. Frei in der Erfindung, unfrei im Strich, in der Form auf das Gedächtnis angewiesen. Wir besitzen in der nackten Frau bei Bonnat eine von 1493 datierte Naturstudie und können vergleichen. An Größe, Lebensfähigkeit, Festigkeit des Aufbaues, Richtigkeit im einzelnen überragt dieser Akt die Terenz-Blätter und ebenso natürlich, wenn man die seelische Verfassung des Illustrators von dem des Naturbeobachters zu scheiden weiß, wird die Verschiedenheit der Strichführung hier und dort erscheinen; hier frei, unsystematisch wirr, dort sauber, ordentlich und scheinbar

Der Endkrist auf dem umgestürzten Narrenschiff – Petrus zieht mit dem Schlüssel St. Peters Schiff an den Strand
Aus Sebastian Brants Narrenschiff, Basel, Bergmann von Olpe, 1499 — 3. Ausgabe

matisch. Die Linie in den Terenz-Bildern ist von der Art, daß feinfühlige Kritiker sich bis zu Ausdrücken wie „manieriert" und „routiniert" versteigen konnten. Vergleicht man Zeichnungen, die Dürer für sich und ohne an einen Zweck, ohne an einen Auftraggeber zu denken, geschaffen hat, abgesehen von dem Akt bei Bonnat z. B. das Selbstporträt in Erlangen (L. 429), das ungefähr 1493 entstanden ist, so erscheint der Abstand von den Terenz-Zeichnungen weit. Die Naturnähe, der Ernst, die Leidenschaft, das Persönliche mangelt den Illustrationen, scheint ihnen wenigstens bei oberflächlicher Betrachtung zu fehlen. Der Geselle, der sich den Baseler Buchherren und dem Dichter Sebastian Brant empfehlen wollte, bleibt scheinbar in Reih' und Glied, bemüht sich, in Reih' und Glied zu bleiben. Ähnlich wie Rembrandts erste Arbeiten, nämlich die ausgeführten, mit denen er um die Gunst des Publikums warb, sind Dürers erste Arbeiten von kleinem Stil und zeigen in nichts die Genialität, die der Laie von einem großen Meister unter allen Umständen erwartet. Der Historiker sollte freilich die Erfahrung gemacht haben, daß alle Großen vorsichtig und im fremden Gewande auftreten und sich zu Anfang kaum merklich über das Niveau der Zeit erheben, daß handgreifliche Genialität in Jugendwerken ein bedenkliches Zeichen ist.

Die Figuren sind schlank, aber eher niedrig als hoch, mit etwas zu großen Köpfen, sie sehen manchmal wie Kinder aus, die Rollen Erwachsener spielen. Sie sind zierlich und beweglich, gefällig und selbst gefallsüchtig. Die Bewegungen sind mannigfaltig und verwickelt. Die Extremitäten, Beine und Arme, sind vergleichsweise lang, der Rumpf schwach entwickelt. Die Umrisse sind wellig fließend, da die gleichmäßig verlaufende Kontur nirgends stockt oder hart aufstößt, auch auf der Holzplatte nicht die Akzentschärfe zeigt wie auf dem rauhen Papier. Dürer erzählt, er versucht, Vorgänge deutlich zu machen, die zeitlich aufeinander folgen. Die zeitliche Abfolge wandelt sich in räumliches Beieinander. Das Verhältnis der Figuren zueinander im Raume ist zu verbildlichen. Und diese Aufgabe treibt den Zeichner vorwärts. Seine Einbildungskraft ist z. B. damit beschäftigt, sich vorzustellen, daß ein junger Mann in eine Stadt kommt, daß eine Frau ihm dort aus der Tür eines Hauses entgegentritt. Er sieht eine Straße, die in das Land hinausführt, den Jüngling im Mittelgrunde wandelnd, dem Hause zustrebend. Dabei dehnt sich der Weg, weitet sich die Tiefe. Die landschaftliche und architektonische Räumlichkeit wird Bildinhalt, weil sie zur Erzählung gehört. Die Perspektive wird entwickelt, freilich mehr gefühlsmäßig als rechnerisch. Die Figuren treten in Beziehung zueinander, sie begrüßen sich mit lebhaften Gesten. Eine Luftweite entsteht, die der Altarmalerei des 15. Jahrhunderts fremd ist. War doch diese Altarmalerei in ihrer Kompositionsweise der Reliefplastik verwandt und mit ihr verbunden. Die Gestalten zeigen die übertriebene Beweglichkeit von Taubstummen, indem sie sich lautlos verständlich machen wollen. Die Gesten sind nicht stark, eher tänzerisch und geziert. Bei den jungen Männern, deren Beine in prall anschließenden Beinlingen stecken, ist die Bewegung deutlich, bei den Frauen drückt das Faltenspiel die Aktion aus. Die alten Herren stecken in langen, schlafrockartigen Gewändern. Die Aufgabe der Narrenschiffillustration, die dem jugendlichen Zeichner keinerlei Halt an irgendwelcher Überlieferung bot – war er doch der erste Illustrator des an bildlichem Inhalt ungemein reichen Gedichts –, mußte in Eile erledigt werden. Dürers Begabung zeigt in ihrer Frühlingsblüte leichte und heitere Färbung. Er kennt keine Gefahren oder Bedenken. Seine Erfindung ist so sorglos und unbelastet, daß man den schwerblütigen Ernst der späteren Jahre vermissend, an der Identität der gestaltenden Kräfte irrewerden konnte. Bedenkt man aber, daß gesteigerte Ansprüche, Selbstkritik, Berührung mit der italienischen Kunst und das bannende, belastende Naturstudium Dürers geistiges Wesen, seine Arbeitsweise von Grund aus gewandelt haben, und daß diese Wendung erst um 1494 einsetzt, so begreift man, daß er in den Grenzen der süddeutschen Buchillustration des 15. Jahrhunderts um 1493 ein Herrscher war, der alles, was er wollte, vermochte. Nicht „Routine", sondern die nachtwandlerische Sicherheit der Jugend, hat diese Folge von Holzschnitten geschaffen, die ebenso drastisch wie anmutig sind und innerhalb einer leichten, anspruchslosen, ungenauen Vortragsweise, wie sie dem Buchholzschnitt angemessen war, ein tiefes Gefühl für das Orga-

nische verraten. Vergleicht man das Narrenschiff, wie man sollte, mit Schedels Chronik, so wird das Einsetzen der genialen Persönlichkeit fühlbar, und zugleich begreift man, daß im heimischen Bereiche nichts sichtbar war, was den jungen Dürer aus dem Stande der Unschuld und der selbstgenügsamen Freude an dem eigenen Vermögen zu vertreiben geeignet gewesen wäre.

Christus am Kreuz mit Maria und Johannes
Aus missale speciale (Straßburg, Johann Grüninger), 13. November 1493 — Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbemuseums — Die Inschriften in den Nimben handschriftlich

Spätestens im Herbst 1493 war Dürer in Straßburg und blieb dort bis zum Frühjahr 1494. Da uns die Bildnisse des alten Meisters, bei dem er dort tätig war, und der Frau dieses Meisters nicht erhalten sind – sie waren auf Pergament gemalt, ebenso wie Dürers Selbstbildnis von 1493–, besitzen wir nur eine nachweislich damals in Straßburg entstandene

Arbeit von seiner Hand, nämlich den Holzschnitt mit Christus am Kreuz, Maria und Johannes aus dem missale speciale, das am 13. November (Abb. S. 25) bei Grüninger erschien. Dieses Blatt unterscheidet sich von den kurz vorher entstandenen Baseler Illustrationen durch festeren Bau. Das in der Überlieferung wurzelnde Thema gab dem Zeichner Halt. Schon das vergleichsweise große Format wie der ernst religiöse Inhalt förderten die Würde und Bedeutung. In der langen Reihe der Kanonblätter aus dem 15. Jahrhundert ist diese Gestaltung der einfachen Komposition Abschluß und Spitze. Maria, eine auffällig hohe Gestalt, der Leib Christi dagegen eher kurz, Johannes ausdrucksvoll bewegt. Lange, senkrechte Faltenlinien verleihen der Gruppe Ruhe und feierliche Sicherheit. Des glücklichen Bewegungsmotivs, das er in früher Jugend für den Johannes unterm Kreuz gefunden hatte, erinnerte sich Dürer, als er 1510 das alte Thema für einen Holzschnitt zu zeichnen hatte (B. 55). Die Vergleichung der 17 Jahre auseinanderliegenden Holzschnitte ist lehrreich in mehr als einer Hinsicht und bestätigt in willkommener Weise, daß das Kanonblatt von 1493 von Dürers Hand ist.

Das Antlitz Christi
Aus missale speciale (Straßburg, Johann Grüninger), 13. November 1493 — Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbemuseums

Der Holzschnitt

1495–1501

Mit der Heimkehr nach Pfingsten 1494, der alsbald folgenden Heirat und Niederlassung in Nürnberg war Dürers Lernzeit keineswegs beendigt. Die folgenden Jahre sind durchaus nicht eine Zeit selbstzufriedenen Schaltens mit Erworbenem, eher eine kritische Zeit der Wandlung. Im Heimischen war Dürer zu einem Ziele gelangt, aber neue Erlebnisse, neue Wünsche erschütterten sein Vertrauen und ließen ihm das in Basel Geschaffene spielerisch und kindlich erscheinen. Bei der Steigerung und Entfaltung, die nun einsetzte, konnte kein deutsches Vorbild ihm helfen. In dumpfem Drange wandte sich Dürer nach dem Süden, wo er förderliche und gefährliche Muster fand. Die italienische Kunst übte nachweislich die erste Wirkung auf seine Einbildungskraft 1494 und 1495. Er stieß auf italienische Kupferstiche und Zeichnungen und kopierte sie. Drei erhaltene Kopien von 1494 sind nach Kupferstichen gezeichnet, wahrscheinlich in Nürnberg. Von 1495 aber ist eine Zeichnung datiert – in der Albertina (L. 459) – mit einer Frau in reichem venezianischem Kostüm, allem Anschein nach unmittelbar vor der Natur aufgenommen und vermutlich in Oberitalien. Eine Reise nach Italien so bald nach der Niederlassung in Nürnberg ist allerdings an sich befremdend, wird jedoch durch eine etwas dunkle Briefstelle einigermaßen bestätigt. Am 7. Februar 1506 schreibt Dürer aus Venedig an Pirkheimer nach Nürnberg: und das Ding das mir vor elf Jahren so wol hat gefallen, das gefallt mir itz nit mehr. Und wenn ichs nit selbst säch, so hätt ichs kein Andern geglaubt –. Der Satz steht zwischen Kunsturteilen, einem Lob für Giovanni Bellini und einer herabsetzenden Bemerkung über Jacopo de' Barbari, und ist gewiß selbst ein Kunsturteil. Dürer ändert eine vor elf Jahren gefaßte Meinung und spricht von einem Gegenstande, den er elf Jahre lang zu betrachten keine Gelegenheit gehabt habe. Er setzt voraus, daß Pirkheimer verstehe, wovon er spräche, macht das Objekt dem Nürnberger durch nichts anderes kenntlich als dadurch, daß er erzählt, er habe es nach einer Pause von elf Jahren wieder gesehen. Die natürlichste Deutung bleibt: Dürer hat 1495 in Venedig, vielleicht in Gesellschaft Pirkheimers, der 1489 bis 1495 in Italien war, etwas bewundert, was er 1506 in Venedig mit geringerem Gefallen wieder erblickte. Wenn aber Pirkheimer 1495 nicht im Süden mit Dürer zusammengetroffen war, mag der Maler in Gesprächen über Venedig so entschieden für jenen Gegenstand geschwärmt haben, daß er annehmen konnte, der Freund verstünde, welches Ding ihm jetzt Enttäuschung bereite. Ob nun die viel diskutierte „erste" italienische Reise stattgefunden hat oder nicht, jedenfalls streckte Dürer um 1495 seine Hände aus nach Errungenschaften der italienischen Renaissance. Mit Hilfe Mantegnas befreite er sich völlig von Schongauer. Die Größe der südlichen Formensprache, der sichere Bau, das feste Stehen der Körper, namentlich der nackten Körper, das Pathos der stark bewegten Glieder berührten ihn als vorbildlich, als überlegen, in dem Grade, daß er die erworbenen Fähigkeiten, das leichte Erzählen und die gefällige Zierlichkeit zu verachten begann. Mantegna hätte auf den Deutschen gar keinen Eindruck gemacht, eine

Berührung wäre ohne Folgen geblieben, wenn er nicht zur Aufnahme des Fremden disponiert und bereitet gewesen wäre. Seiner Anlage nach, der Entwicklungsrichtung nach war Dürer gerade auf dem Punkte, in Mantegnas Schöpfungen seine inneren Bilder verwirklicht zu sehen. Nur so weit verstand er das Fremde, wie es dem erwachenden Eigenen entsprach. Die vertiefte Empfindung, der gesteigerte Ernst, die durch Naturstudien genährte Phantasie forderten eine neue Ausdrucksweise. Und die in feste Formen gegossene Leidenschaft des Italieners war für Dürer ungefähr —, was die Antike für Mantegna gewesen war. Schon der Straßburger Holzschnitt von 1493, den Dürer vermutlich zeichnete, ehe er etwas von Mantegna gesehen hatte, läßt die Richtung ahnen. Dürer suchte Mantegnas Ausdrucksform und fand sie nur, weil er sie suchte. Äußerlich kündigt sich die Epoche im Formatwechsel an. Der Meister braucht Raum. Er macht sich vom Dienst der Buchillustration frei und äußert sich mit erwachendem Selbstbewußtsein auf eigene Verantwortung. Er wählt die Themata selbst. Der Holzschnittzeichner wird zum Verleger, der Illustrator zum Dichter. Die Geistesart wandelt den Ausdruck. Eine heitere Genügsamkeit weicht schwerer trotziger Empfindung; aus dem fließenden Tanzrythmus wird eine wuchtige, ruckweise weit ausfahrende Bewegung. Seelische Nöte und Kämpfe, die wir nur ahnen, zittern in den Bildern nach. Das Hauptwerk, in dem sich Dürer auf dieser Stufe am deutlichsten ausgesprochen hat, ist die Holzschnittfolge der Apokalypse, die mit dem Datum 1498 erschienen ist. Die Arbeit an dieser Schöpfung mag in das Jahr 1497 fallen (Tafeln). Es gibt eine Reihe von Holzschnitten, die nach Format, Zeichnung und Schnittausführung mit der Apokalypse verwandt, offenbar ungefähr gleichzeitig entstanden sind. Wir suchen nach den ersten Arbeiten dieser Gruppe. Erst im Laufe des Jahres 1496 hat Dürer sein Monogramm in der bekannten Form festgestellt. Kein signierter Holzschnitt kann vor 1496 entstanden sein. Einige unsignierte Stücke gehören in diesen Stilzusammenhang, wie das Martyrium des hl. Sebastians (P. 182) und der mit Schwären bedeckte Kranke, ein Einblattdruck, der mit der Jahreszahl 1496 erschienen ist und in diesem Jahr oder 1495 entstanden zu sein scheint. Namentlich das Sebastianblatt ist eine Vorstufe zur Apokalypse. Unter den signierten Einzelblättern sind einige, die besonders gut mit der Apokalypse zusammengehen, wie das Martyrium der hl. Katharina (B. 120), andere dagegen, die in manchen Zügen abweichen. Mit einiger Aussicht, das Richtige zu treffen, ordne ich die Schnitte so:

1496. Die Marter der Zehntausend (B. 117, Tafel)
Herkules (B. 127)

1497. Der Reiter mit dem Landsknecht (B. 131)
Das Martyrium der hl. Katharina (B. 120)

1498. Das Männerbad (B. 128)
Simsons Kampf mit dem Löwen (B. 2)
Die hl. Familie mit den Hasen (B. 102, Tafel)

Die Marter der Zehntausend steht am Anfang – abgesehen von dem Sebastianblatt – und geht jeglicher Arbeit an der Apokalypse voran. Denen, die mit der Apokalypse anfangen ohne Verständnis für die Stilphase der Wanderjahre, ist dieses Blatt stets unheimlich gewesen. Man hat sogar gewagt, der Signatur trotzend, es zu verwerfen. Eine Verklammerung zwischen der Baseler Illustration einerseits und der Apokalypse andrerseits, bietet diese Komposition eine Fülle bewegter Figuren, die nicht gleichmäßig mit jener wuchtigen Größe gestaltet sind wie die Menschen in der Apokalypse. Viel Übung in Zeichnungen, in Naturaufnahmen ist vorangegangen. Nur ein Teil der Zeichnungen ist erhalten. Eine Gestalt in dem Holzschnitt fällt auf wegen der kunstvollen Verkürzung, der Richtigkeit, mit der die verwickelte Bewegung erfaßt ist, nämlich der junge Landsknecht, der einen mächtigen Bohrer in ein Auge des am Boden liegenden Bischofs dreht. Diese Figur hätte Dürer 1496 schwerlich zeichnen können, ohne eine Naturstudie vor sich zu haben. Gerade diese Naturstudie ist erhalten. G. Pauli hat sie in L. Bonnats Sammlung gefunden. Aber: sie ist nicht als Vorarbeit zu diesem Holzschnitt entstanden. Als Dürer die Haltung konzipierte, dem Modell die Stellung anwies, dachte er nicht an das Martyrium des Bischofs. Um den heiligen Mann des Augenlichts zu berauben, bedurfte es nicht eines so mächtigen Instrumentes und nicht dieser Kraftentfaltung. Dürer erfand die Figur für eine Kreuznagelung Christi. Der Zimmermann bohrt ein Loch in den am Boden liegenden Kreuzesstamm. Dies sieht man in der Zeichnung deutlich. Und das Gemälde der Kreuznagelung, in dem der Entwurf benutzt ist, gehört zu der Folge in der Dresdener Galerie. Übrigens: die Zeichnung ist gleichzeitig mit dem Bilde; der Holzschnitt, den wir 1496 ansetzen, muß nach der Zeichnung entstanden sein. So wird ein terminus ante quem für die Dresdener Gemälde gewonnen. Als Dürer den Holzschnitt zeichnete, fiel ihm die nicht lange vorher aufgenommene Studie ein und er fügte sie in den neuen Zusammenhang. Die verwegene Figur ist geschmeidiger als die anderen Gestalten im Vordergrunde und strenger als die zappelig und fahrig bewegten Menschen im Hintergrunde. Sie steht auf einer anderen Stufe. Und wir wissen, daß sie von anderer Abstammung ist als die Nachbarn. Dürers Arbeitsweise wird klar, die Ungleichwertigkeit gleichzeitig geschaffener Dinge verständlich. Dem Holzschnittzeichner war die Verwendung von Naturstudien keineswegs gebräuchlich. Gelegentlich fügt er ein Stück von höherer Naturwahrheit in den Zusammenhang. Das sonderbare und inhaltlich unvollkommen erklärte Blatt mit der Aufschrift „Erkule“ fällt vielleicht noch in das Jahr 1496. Hier, wie fast stets, wenn Dürer einem Thema aus dem heidnischen Mythos sich zuwandte, hat er für die Form nach italienischer Hilfe ausgeschaut. Nachweisen können wir in diesem Falle die Quellen nicht. Die bei stattlichem Maßstab sicher bewältigte Muskulatur der stark bewegten Leiber, im einzelnen überraschende Feinheiten, die hart neben Unzulänglichkeiten stehen: alles verrät, daß Dürers Phantasie nicht Ursprungsort des Ganzen ist, daß vielmehr stückweise Fremdes eingefügt

wurde. Der Reiter mit dem Landsknecht sieht vergleichsweise geklärt aus. Mit einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (L. 3), die allerdings nicht zu den unbezweifelten Arbeiten Dürers gehört, steht der Holzschnitt im Zusammenhange. Nicht so, daß die – falsch signierte und 1496 datierte – Zeichnung eine zweckdienliche Vorarbeit wäre. Ein Liebespaar zu Pferde ist dargestellt, nicht nach der Natur, sondern aus dem Gedächtnis und in einem Stil, den ich für Dürerisch halte und der altertümlicher erscheint als der Stil des Holzschnittes. Der Holzschnitt deckt sich mit der Zeichnung in den Hauptlinien des Pferdes und des Hundes. Die zierliche Zeichnung kann, ob sie von Dürer ist oder nicht, schwerlich nach dem derberen Holzschnitt entstanden sein. Ist sie aber älter, so muß sie wohl von Dürer sein, da es kaum vorstellbar ist, daß der Meister sich so genau nach der Arbeit eines deutschen Genossen gerichtet habe. Die Jahreszahl 1496 ist befremdend. Nimmt man an – wie ich annehme –, daß die Zeichnung und der Holzschnitt von derselben Hand stammen, und zwar von Dürer, da der Holzschnitt das Monogramm zeigt, so erklärt sich die Ähnlichkeit durch die gemeinsame Herkunft aus der Phantasie des Meisters. Dürer braucht die Zeichnung, die dem Thema nach von dem Holzschnitt abweicht und die gleichseitig mit dem Druck, also gegenseitig zur Holzschnittzeichnung steht, nicht vorgenommen zu haben, als er an die Schnittzeichnung ging. Glaubt man hingegen, daß Zeichnung und Holzschnitt von zwei Meistern ausgeführt seien, der Holzschnitt von Dürer, die Zeichnung von dem Unbekannten, so muß Nachahmung oder Kopie vorausgesetzt werden. Vergleicht man die Formen, besonders in den beiden Hündchen, genau, so wird klar, daß die beiden Gestaltungen nicht im Verhältnis von Vorlage und Kopie zueinander stehen. Im Holzschnitt ist Dürer um 1497 frei, stark und groß und keineswegs anfängerhaft. Hier gibt es nicht – wie im Kupferstich – Entwicklung in allmählicher Vervollkommnung, Überwindung von Widerständen, wenn gleich die allgemeine Wandlung der Formensprache sich auch in den Holzschnitten verfolgen läßt. Der Zeichner, der auf der Holzplatte arbeitet, spürt keine Beengung, er hat mit der Bearbeitung des Druckstocks keine Sorge, kann wenigstens diese Sorge vergessen und seiner Empfindung folgen. Dem jugendlich gefühlsmäßigen Bekenntnis ist der Holzschnitt ein genehmes Mittel. Erst nachträglich, wenn er den Stock schneidet oder schneiden läßt, wenn er das Ergebnis der Schnittausführung prüft, stößt der Meister an Schranken. Die Leidenschaft strömt dem wohlfeilen und volkstümlichen Verfahren zu. Dürer wählte den großen Maßstab, weil der Holzschnitt eine breitmaschige Linienführung forderte. Subtiles wagte er auf dieser Stufe dem Messer nicht zuzumuten. Er durfte so großen Maßstab wählen, weil Richtigkeit in Einzelheiten innerhalb der Holzschnittzeichnung nicht verlangt wurde. Vorsichtige und genaue Verwendung von Naturstudien mit hemmender und bannender Wirkung erschien zumeist entbehrlich, so daß sich nichts zwischen die Konzeption und das Bild stellte. Daher die reißende Bewegung in diesen natürlichen und offenen Äußerungen, während gleichzeitige Kupferstiche mühsam und künstlich erscheinen.

B. 117

B. 61

B. 64

B. 65

B. 66

B. 69

B. 73

B. 9

B. 8

B. 11

B. 10

B. 102

Die Apokalypse erschien in Buchform mit lateinischem und deutschem Text im Jahre 1498. Die Holzschnitte mit lateinischem Text auf der Rückseite sind zumeist die besseren. Probedrucke ohne Text von überlegener Druckqualität kommen vor, doch dürfen keineswegs alle Blätter ohne Text für Probedrucke gelten. Dürer scheint zwischen 1498 und 1511, dem Datum der zweiten Buchausgabe – mit lateinischem Text und einem neuen Titel (B. 60) –, Abzüge ohne Text gelegentlich genommen zu haben. Der dunkle Sinn der Apokalypse ist wie ein tiefer und leerer Raum, in den die Empfindung des Meisters eingeströmt ist. Unheimlich erfüllt die Melancholie des Genies das Gefäß der schreckenden Prophezeiung. Das Pathos entstammt seelischen Kämpfen, die der schwerblütige Deutsche durchmachte, als ihm die Schicksalsfragen von der Lehre nicht mehr befriedigend beantwortet wurden. Persönliche Erlebnisse, von denen wir nichts wissen, die Unrast, von der jeder schöpferische Geist in dem Zeitpunkt beunruhigt wird, da er die gebahnten Straßen verläßt und nicht weiß, wohin er getrieben wird: solche Kräfte haben den Gefühlsaufruhr der Apokalypse verursacht. Das Urteil über dieses Werk war in stetem Wandel. Dürer selbst hat in späteren Jahren die Jugendarbeit hart gerichtet. In der Literatur verfolgt man, wie die Schöpfung zuerst entschuldigt wird als der unreine, trüb gährende Anfang eines genialen Meisters. Unsere Zeit steht anders zu Dürers erstem Hauptwerk. Indem sie Ursprünglichkeit vor allen anderen Eigenschaften fordert, nimmt sie an der rauhen und gewaltsamen Form keinen Anstoß und steht erschüttert und dankbar an dem brausenden Strome. Der Kunstfreund unserer Tage läßt sich auf den Flügeln der unwirklichen Linienkunst über die Zeitkluft hinwegtragen und empfindet sein Tiefstes und Höchstes in das Toben dieser krampfigen Gebilde hinein. Der Historiker zwingt sich auf einen anderen Standpunkt. Für Dürer und seine Zeitgenossen waren diese Blätter zunächst genaue Illustrationen des biblischen Textes. Die Leistung des Zeichners lag nicht so sehr in der Empfindung, die von ungefähr hereinflutete, wie in der Illusion des Körperlichen, in der Versinnlichung. Durch die neue Naturwahrheit der Bildungen wurden die Visionen erregend und erschreckend. Sturm, Blitz, Feuersbrunst, die Gottheit und ihre Engel, der ganze Inhalt wurde sichtbar wie nie zuvor in Holzschnitten – zu überwältigender Wirkung.

Ehe ihn die Weltgerichtsstimmung verlassen hatte, machte sich Dürer daran, ein zweites Buch aus Bildern zu schaffen, nämlich die „Große Passion" – in eben dem großen Maßstab wie die Apokalypse (Tafeln). Das Thema der Passion Christi war vertraut. Eine bindende Überlieferung bot hier mehr als zur Apokalypse. Namentlich in Schongauers Kupferstichen war eine Stufe gegeben, die den Aufstieg erleichterte. Wir finden uns eher als in der Apokalypse zurecht und erfassen die Leistung im Vermögen und im Versagen, da wir Früheres und Späteres vergleichen. Dürer hat dieselbe Aufgabe später mehrmals anders gelöst und damit der Kritik eine Anleitung gegeben. Die Apokalypse ist einzig. Und die Vorstellung von diesem Inhalt ist mit der Vorstellung von dieser Form so innig verknüpft, daß wir uns hingeben

oder zurückschaudern, nicht aber korrigieren. Sieben Blätter der „Großen Passion" entstanden um 1498. Dann blieb die Arbeit liegen und wurde erst 1510 mit gewandelter Sinnesart aufgenommen und zu Ende geführt. Die Schnitte B. 6, Christus am Ölberg – B. 8, Die Geißelung Christi (Tafel) – B. 9, Die Ausstellung Christi (Tafel) – B. 10, Die Kreuztragung (Tafel) – B. 11, Die Kreuzigung (Tafel) – B. 12, Die Grablegung Christi – B. 13, Die Beweinung Christi: bilden die frühe Gruppe. Unendlich viel an beobachteter Form, an Lebensenergie ist in den Raum gezwängt. In Überfülle entladet und überstürzt sich der Mitteilungswille. Das Bild bietet eine zerklüftete, kraterreiche Fläche. Man kann versuchen, stilkritisch die sieben Stücke zu ordnen, die Folge der Entstehung zu erraten. Das älteste Stück mag die Ausstellung Christi sein. Ungefähr auf derselben Stufe steht die Geißelung. Reifer erscheinen die Grablegung, die Beweinung, die Ölbergszene und die Kreuzigung. Am Ende steht die Kreuztragung. Die Geißelung wirkt mit der eintönigen Gleichmäßigkeit des kribbligen und stachligen Wirrwarrs fast peinlich. Starke gliedernde Gegensätze fehlen. Die verzerrten Schergenköpfe stehen in derselben Höhe mit dem Kopfe des Heilands, dessen Gestalt aus dem Gedränge der grotesk bösartigen Widersacher nicht gelöst ist. Die Beweinung Christi mit der stramm und klar gebauten Figurengruppe verrät Überlegung und Konzentration. Die Kreuztragung besitzt in dem Gegensatz des in die Knie sinkenden Heilands und des feststehenden Schergen ein durchgreifendes Kompositionsmotiv. Überall sind die Proportionen schwer und massig – in Abwendung von gotischer Zierlichkeit. Eine so kurze und breite Figur wie der Hauptmann zu Pferde in der Kreuzigung dürfte weder in früheren noch in späteren Gestaltungen des Meisters zu finden sein. Die Reaktion gegen gotische Anmut führt zu individueller Mannigfaltigkeit und vielfach zu krankhaften, beuligen, wie von Leidenschaft durchwühlten Köpfen. Figuren von verschiedenem Maßstab stehen hart beieinander, indem die perspektivische Verjüngung nicht deutlich wird. Jede Form drängt sich vor ohne Rücksicht auf die Nachbarform oder auf das Ganze. Schraffierungslinien scheiden sich nicht von der teilenden Binnenzeichnung, die sich wiederum nicht von der Umrißlinie unterscheidet. Jede Linie bahnt sich kämpfend ihren an Windungen und Ecken reichen Weg und erlebt viel in ihrem Laufe, sie ist nicht fließend, nicht zügig, nicht glatt, sie bäumt sich ausbiegend, stockt und drückt in jeder Wendung etwas aus, gleichsam in scharf artikulierter, konsonantenreicher Sprache.

Solange der Blick auf die an der Signatur kenntlichen und anerkannten Blätter gerichtet bleibt, setzt Dürers Nürnberger Holzschnittproduktion 1496 ein. An sich ist es unwahrscheinlich, daß der Meister 1494 und 1495 keine Holzschnitte geschaffen habe. Die Signatur freilich ist in früheren Arbeiten nicht zu erwarten. Aber auch nach 1496 hatte Dürer nicht stets Anlaß, das Monogramm anzubringen. Die Signatur ist eine Art Handelsmarke, die der Meister als Verleger seit 1496 benutzte. Zeichnete er für Bücher anderer Verleger, so lag kein Grund zur Firmierung vor. Tat er es in solchen Fällen dennoch, so folgte er dabei der Gewohnheit, wie er ja

auch die meisten Zeichnungen signierte. Ist also eine Illustration aus fremdem Verlag signiert, so ist sie frühestens 1496 entstanden, ist sie nicht signiert, folgt daraus nichts gegen seine Autorschaft und nichts für die Datierung. Es gibt einige Holzschnitte, die Dürer für Verleger in seinen

Aus Relevationes Stae. Brigittae
Nürnberg, 1500

ersten Nürnberger Jahren ausführte. Sie sind ungleichartig, untergeordnet, nicht allgemein anerkannt und erschienen in Büchern mit verhältnismäßig späten Daten, nämlich 1500, 1501 und 1502. Daß man hier, wie so oft, die Jahreszahl der ersten bekannten Ausgabe ohne weiteres als Entstehungszeit hinnahm, erschwerte die Aufnahme und steigerte die Verwirrung. Die Holz-

schnitte können sehr wohl früher entstanden sein. Und ich zweifle nicht, daß dem so ist. Allerdings genügt die Umdatierung nicht zur Beseitigung aller Bedenken. Die Lieblosigkeit einiger Illustrationen zwingt zu der Vorstellung, daß Dürer gewisse Gelegenheitsaufträge mit ge-

Die Philosophie
Aus Celtes, quatuor libri amorum, Nürnberg, 1502
Probedruck, im Original koloriert

ringer Sorgfalt erledigt habe. Glaubt man, daß der Meister die Holzschnittwerke seines Verlages, also die Apokalypse und die Große Passion, mit eigener Hand geschnitten habe, Gelegenheitsarbeiten für befreundete Verleger aber nicht, so ließe sich damit der erhebliche Abstand zwischen diesen und jenen Hervorbringungen erklären. Wenn man grundsätzlich die Vorstellung von einer Holzschneidetätigkeit Dürers ablehnt und für beide Gattungen die

Mitarbeit berufsmäßiger Holzschneider annimmt, ist die merkwürdig weite Spannung der Qualität nicht nur auf das Eingreifen der Holzschneider zurückzuführen, die in dem einen Fall sorgsam, im anderen leichtfertig vorgegangen wären, sondern auch auf des Zeichners Verhältnis zum Holzschnitt, das in dem einen Fall von anderer Art gewesen sein könnte als in dem anderen Falle. Kam es dem Meister in der Apokalypse darauf an, seine Zeichnung vollkommen im Schnitt herauszubringen, so mag er die Aufträge zu Buchillustrationen mit geringem Anteil und Ehrgeiz erledigt haben in dem Gefühl, daß seine Aufgabe nur darin bestünde, Erfindung und Disposition zu liefern, er mag sich mit oberflächlicher Zeichnung begnügt haben in dem Gedanken, Feineres würde doch unter den Händen der Holzschneider verloren gehen. Daß er, solches Verhältnis zu einer Gattung von Holzschnitten vorausgesetzt, sich nicht gescheut habe, Gehilfen in seiner Werkstatt an den Zeichnungen mitarbeiten zu lassen, wäre vorstellbar. So würde sich das Sinken der Qualität innerhalb dieser oder jener Illustrationsfolge erklären lassen. Indem ich die Möglichkeit der Gehilfentätigkeit zulasse, reiche ich den Kritikern, die eine greifbare Persönlichkeit neben Dürers Persönlichkeit stellen, nicht einmal einen Finger, geschweige die Hand. Der problematische Buchschmuck, über den genaue Angaben in der Anmerkung zu diesem Kapitel zu finden sind, erscheint hauptsächlich in folgenden Werken: Revelationes Sancte Birgitte, Nürnberg 1500 (Abb. S. 35) – Opera Hroswite, Nürnberg 1501 – Conrad Celtis quatuor libri amorum, Nürnberg 1502 (Abb. S. 36). Die Folge der Brigittenblätter, anscheinend lieblos geschnitten, sieht altertümlich aus und wäre als Arbeit Dürers dem Stile nach schon 1495 möglich. In dem Roswitha-Buch sind zwei Holzschnitte wesentlich besser als der Rest der Illustration und wären im Dürer-Werk um 1499 allenfalls unterzubringen. Die Auffindung der Skizze zu einem dieser Blätter auf der Rückseite einer unzweifelhaften Dürer-Zeichnung bestätigt unsere Auffassung. In dem Celtes-Buch bietet ein Blatt, die Philosophie mit Dürers Monogramm, einen festen Punkt zur Beurteilung der ganzen Gruppe (Abb. S. 36). Von derselben Art ist ein zweites Blatt, während die Qualität in den übrigen stufenweise abwärts geht. Um 1500 wäre am ehesten als Datum anzunehmen.

In der Zeit um 1500 erhielt Dürer von einem Nürnberger Buchdrucker – Hölzel? – den umfangreichen Auftrag zu kleinen Illustrationen von Gebetbüchern (Abb. S. 38). Diese Holzschnitte sind nicht signiert und nicht anerkannt als Arbeit seiner Hand. Das Fehlen des Monogramms ist kein durchschlagendes Argument gegen seine Autorschaft. Gehörten doch die Stöcke nicht zu seinem Verlagseigentum. Wir finden in Probedrucken und in Nürnberger Gebetbüchern zwei Serien, eine schmälere und eine breitere, die breite mit Darstellungen aus dem Evangelienbericht, in beschränktem Raum abbreviaturhaft, die schmale mit einzelnen Heiligen. Beide Folgen sind von einer Hand, wenngleich namentlich die erste Reihe ungleichwertige Glieder enthält. Die besten Stücke sind offenbar Dürerisch und passen innerhalb der Entwicklung des Meisters auf den Zeitpunkt um 1500. Die älteste bisher nachgewiesene Verwendung der zweiten

Folge fällt ins Jahr 1503 (ein salus animae bei Hölzel). Die leichte und reiche Erfindung ist keinem Nachahmer zuzutrauen. Mit gesicherten, etwa gleichzeitigen Arbeiten Dürers sind die Kompositionen so vielfach verknüpft, daß ein selbständiger zweiter Zeichner nicht in Betracht zu kommen scheint. Vergleichen wir z. B. die Madonna mit Engeln aus der zweiten Reihe der Gebetbuchblätter (C. D. 55) mit Dürers ähnlichem Holzschnitt B. 99, so ergibt sich, daß die beiden Zeichnungen unabhängig voneinander nicht entstanden sein können, ferner aber, daß sie nicht zueinander im Verhältnis von Kopie oder Nachahmung zu Original stehen. Zwei

Christus unter den Schriftgelehrten
Probedruck, C. D. 6

Die heilige Veronica
Probedruck, salus anime, 1503
C. D. 99

Die Anbetung der Könige
Probedruck,
C. D. 5

Fassungen von einem Meister: jede andere Erklärung wird unmöglich. Genau so liegt der Fall, wenn wir das Franciscus-Blatt aus der Folge neben Dürers signierten Schnitt B. 110 legen. Wieder mühelose, sinnvolle Umstellung, die weder anderen noch schwächeren Geist zeigt als Dürers Gestaltung. Die Gebetbuchblätter wurden nachgeahmt und kopiert und schufen tief und weit wirkend, auch nach Augsburg und Straßburg, eine Konvention, die fast bis 1520 in Geltung blieb. Namentlich Springinklee und E. Schön schöpften aus dieser stark fließenden Quelle. Bei dem verzweifelten Versuche, diese Holzschnitte nebst anderen einer Persönlichkeit zuzuschreiben, die neben Dürer tätig gewesen wäre (Wechtlin, Wolf Traut), ist die Kritik folgerichtig so weit gegangen, Pirkheimers Exlibris (Abb. S. 57) von Dürers Werk abzutrennen. Die Vorstellung, daß Pirkheimer sich von jemand anders als von Dürer sein Exlibris habe zeichnen lassen, ist eine Absurdität, vor der man hätte zurückschrecken sollen. Von der Apokalypse freilich ist's schwer, den Weg zu diesen oberflächlichen Schnitten zu finden, doch läßt sich, abgesehen von dem Unterschied des Maßstabs, ein Nachlassen der Energie und Sorgfalt auch in der Folge der durch Signatur beglaubigten Holzschnitte beobachten. Einige bald nach 1500 entstandene Blätter, z. B. der Kalvarienberg (B. 59), von denen in einem späteren Abschnitt die Rede sein wird, teilen viele Merkmale mit den erwähnten bezweifelten Arbeiten.

Die Anfänge des Kupferstichs

1495–1501

Der Kupferstich hatte, wie der Holzschnitt, eine Geschichte hinter sich, in der deutschen Übung des 15. Jahrhunderts, als Dürer zu diesem und jenem Verfahren griff. Zwei Ströme fließen in Dürers Schaffen zusammen – aus Quellen, die entfernt voneinander liegen. Die väterliche Werkstatt und das verehrte Vorbild Schongauers waren Brücken zu der älteren Grabstichelarbeit. Erst um 1495 setzt Dürers Tätigkeit in bekanntgewordenen Monumenten ein. Der Kupferstich steht unter strengen Gesetzen und übt auf die Formgestaltung einen Druck aus. Wohl hat Dürer das Verfahren, indem er es seiner Einbildungskraft dienstbar machte, nach und nach umgestaltet, allein die entgegengesetzte Wirkung, die von der Handhabung auf den Geist und auf die Persönlichkeit, ist nicht weniger gewiß. Dürer war in seinen Erfolgen mehr Holzschnittzeichner und Kupferstecher als Maler. Seine Phantasie war auf den Bilddruck gerichtet und wurde durch den Bilddruck bestimmt. Die fanatische Hingabe an die Form führte zum Bilddruck und wurde durch die Gewohnheit des Bilddrucks gesteigert. Dennoch: Dürers Errungenschaft, die seinen Platz in der Geschichte des Kupferstichs bestimmt, beruht darauf, daß er Maler war. Der Maler hat die Grenzen der Schwarz-Weiß-Kunst verrückt. Die Arbeit des Stechers ist mühsam, verglichen mit der des Holzschnittzeichners. Die Handhabung des Grabstichels fordert Übung, Überlegung und Vorausberechnung. Es bedurfte einiger Zeit, bis daß Dürer mit dem Stichel sicher schalten konnte, zumal da er sich bei dem Erreichten nie beruhigte und Auseinanderstrebendes zu vereinigen sich mühte. Der Kupferstecher arbeitet planmäßig, ohne die Möglichkeit, sich zu korrigieren. Langsam reift die Meisterschaft, die aus Erfahrungen lernt. Dürer kommt spät auf die Höhe. Widerstände stählen seine Kraft. Der Eroberungszug, dessen Etappen sichtbar werden, gelangt erst 1514 zu einem Abschluß. Im ganzen gleicht die Entwicklungslinie einer Spirale. Jeder Schritt vorwärts verwickelt den Meister in neue Kämpfe. Im Holzschnitt tritt er um 1498 mit freier Genialität auf, im Kupferstich beginnt er bescheiden und steigert die Wirkung allmählich. Der Kupferstecher arbeitet langsamer als der Holzschnittzeichner und hat es deshalb schwerer, die Empfindung vom ersten bis zum letzten Striche zu wahren. Der Kupferstecher ist ehrgeiziger als der Holzschnittzeichner, stellt höhere Ansprüche an die Lebensfähigkeit der Figuren. Andeuten, Überspringen, Sich-Tragen-Lassen sind ihm nicht erlaubt. Die scharfe Linie muß sich zu ja oder nein entscheiden. Die der späteren Kunstübung vertraute Methode, Benutzung von Naturaufnahmen, die im Hinblick auf eine Komposition gezeitigt worden sind, war Dürer durchaus nicht geläufig, war durchaus nicht Tradition. Der Meister mußte sich die Methode, die den gesteigerten Ansprüchen an Natürlichkeit genügte, erst schaffen. Hierbei störte ein Mangel an Stilsicherheit. Und zu der Beobachtung hegte er kein unbedingtes Vertrauen. Er suchte sich bald so, bald anders zu helfen und wählte zuweilen schrullenhaft umständliche Wege. Es ist rührend, zu beobachten, wie ängstlich der Meister, dem es wahrlich an Phantasie nicht fehlt, manchmal an fremden

Vorbildern klebt. Die durch das Verfahren gesteigerte Gewissenhaftigkeit wirkte dem Fluß der Erzählung entgegen. Wir sehen, wie vorsichtig der Meister anfangs zum Kupferstich einfache und kleine Themata wählt, und beobachten, daß die größeren figurenreichen Kompositionen, an die er sich alsbald wagt, künstlich gebaut und nicht selten verbaut erscheinen. Spät kam Dürer so weit, bei der Grabstichelausführung das Gußmetall flüssig zu halten von der Konzeption bis zum Drucke – während der umständlichen Prozedur. Mit dem Stich wandte sich Dürer an ein anderes Publikum als mit dem Holzschnitt. Die subtilere Gattung war vorzüglich für die Gebildeten bestimmt, für die Humanisten. Das volkstümlich Religiöse strömt dem Holzschnitt zu, das Erdachte, „Künstliche" dem Kupferstich. Dürers gewollte Neuerungen, bewußte Bestrebungen machen den Kupferstich anspruchsvoll und zu einem persönlichen Bekenntnis.

Als Dürer um 1495 mit der Grabstichelarbeit begann, war seine Verbindung mit der Überlieferung nicht gelöst, wohl aber gelockert. In gefährlicher Freiheit stand der junge Meister vor der Vielfältigkeit des Sichtbaren. Er reißt dieses oder jenes Stück aus dem Zusammenhange, Figuren und Gruppen isolierend. Indem er das Ausdrucksmittel der Linie bevorzugt, schützt er sich. Die Grenzen der Dinge heraushebend, in der leitenden, gliedernden Zeichnung macht er sich die Natur verständlich. Auf vieles verzichtend, begreift er zuerst das Begreiflichste. Er wählt den steilsten Weg, einen fest gestuften Aufstieg, unterwirft sich dem Zwange, um sich vor der Formlosigkeit zu retten. Sein Instinkt weist ihn an, die Einbruchsstelle gerade hier zu suchen und schreibt ihm die Reihenfolge der Eroberungen vor. Man hat hundertmal Dürers Begabung im ganzen und schlechthin „zeichnerisch" genannt. So einfach liegt der Fall nicht. Es gibt genug Anzeichen für das Gegenteil, überraschende Griffe, Tonzusammenhänge zu erfassen. Dürer hat sich nie mit der bloßen Linie aussprechen können, nie als Zeichner Befriedigung gefunden. Wäre er wirklich nichts als Zeichner gewesen, so hätte er sein Ziel früh erreicht. Sein Streben, seine Größe, seine Tragik liegt gerade darin, daß er Maler, Dichter, Denker, Bildhauer war und die Linienkunst dehnte, erweiterte und verfeinerte, in dem Drange, keineswegs nur zeichnerische Visionen zu verbildlichen. Der Kupferstich, den er am Ende hinterließ, ist etwas anderes als der Kupferstich, den er von Schongauer übernahm. Zunächst ist der Anfänger – um 1495 war Dürer als Kupferstecher ein Anfänger – vollauf mit dem beschäftigt, was er mit dem Netz der Linie aus der Unendlichkeit des Sichtbaren schöpft: mit einzelnen Organismen, ihrem Bau, ihrer Bewegung und mit der Illusion des Reliefs. Die Zeichnung ist ein wenig wie die Grammatik. Später beherrscht der Meister die Sprache, ohne an Grammatik zu denken. Zunächst ist die Sprache hart artikuliert und überdeutlich. Die Kraft der Quelle fordert eine enge Fassung, damit der Ausfluß nicht zerstörend alles überflutet. Und die Grabstichelarbeit bot solche Eindämmung.

Seit 1503 hat Dürer regelmäßig – mit wenigen Ausnahmen – seiner Signatur ein Datum hinzugefügt. Fast alle inschriftlich nicht datierten Stiche sind zwischen 1495 und 1503 entstanden. Verteilt man die rund 100 Kupferstiche, die Dürer hinterlassen hat, auf rund 30 Arbeitsjahre, so kommen 3 bis 4 Blätter auf das Jahr. Etwa 35 undatierte Arbeiten haben wir auf die 8 Jahre zwischen 1495 bis 1502 zu rechnen, also 4 bis 5 auf das Jahr. Bei der Bemühung, die Folge der Entstehung zu ermitteln, sind wir zum Glück nicht auf bloße Stilkritik angewiesen. Die Signaturform hilft. Durch die Prüfung der Signaturform kontrollieren wir das Ergebnis der Stilkritik. Der Meister hat sein berühmtes Monogramm – die großen römischen ineinandergestellten Buchstaben – nicht von Beginn seiner Selbständigkeit an benutzt, vielmehr erst nach einigem Schwanken festgestellt. Es gibt Vorstufen zu der bekannten Form. 1489 und 1493 stellt er, wie wir aus Zeichnungen ersehen, ein gotisches a neben ein gotisches d. Diese Signatur kommt neben den Jahreszahlen 1494 und 1495, einmal sogar noch bei dem Datum 1496 vor – in der Zeichnung mit dem Frauenbad in Bremen (L. 101). Im Laufe des Jahres 1496 entstand das neue Monogramm. Der Kupferstich, die Mißgeburt des Schweines (B. 95), ist schon in der neuen Weise bezeichnet. Und da die Chronik aus diesem Jahre von einer mißgeborenen Sau in Landser berichtet, ist die Darstellung mit einiger Wahrscheinlichkeit zu datieren. Die vier Hexen (B. 75) mit dem Datum 1497 zeigen die Signatur in der klassischen Gestaltung. Von dieser Zeit an schwankt Dürer nicht mehr in der Art der Bezeichnung. Nun gibt es unter den frühesten Kupferstichen einen mit auffallendem Monogramm, nämlich die Madonna mit der Heuschrecke (B. 44), wo in einem großen A ein kleines gotisches d steht. Wir haben nach den Signaturen Anlaß, diese Madonna (Tafel) in das Jahr 1496, und zwar hinter das Frauenbad und vor das Wunderschwein zu setzen. Der einzige ziemlich allgemein anerkannte Stich, der keinerlei Signatur zeigt, der Gewalttätige (B. 92), ist gewiß vor der Madonna entstanden, vermutlich 1495. Zwischen die Madonna und die Mißgeburt aber, als Arbeiten des Jahres 1496, schieben sich zwei Stiche, deren Monogramm mit gotisch schräggestellten Balken des A altertümlicher aussieht als sonst. Diese Blätter sind die sechs Krieger (B. 88) und der Liebesantrag (B. 93). Die Stilkritik bestätigt diese Ordnung der frühesten Blätter. Vor dem Hexenblatt mit dem Datum 1497 sind vermutlich noch entstanden: der kleine Kurier (B. 80), die Türkenfamilie (B. 85), das Fräulein zu Pferde (B. 82) sowie die größeren und derberen Blätter: die Buße des hl. Chrysostomus (B. 63) und der hl. Hieronymus (B. 61). Die Madonna mit der Heuschrecke steht fest als Ausgangspunkt und Wegzeichen. Die eingehende Betrachtung dieser Arbeit gewährt Aufschluß nach mehr als einer Seite. Nicht nur dem Thema nach mit der deutschen Überlieferung verwachsen, zeigt der Stich, das Dürer bei den Italienern für seine Strichführung kein Muster gefunden hatte, das Schongauers Vorbild auszulöschen imstande gewesen wäre. Dennoch ist der Abstand von Schongauer beträchtlich, wenn auch nicht so offenkundig

wie in den gleichzeitigen Holzschnitten. Legt man diese Madonna neben ein etwa 10 Jahre früher entstandenes Blatt von Martin Schongauer, etwa neben die Madonna im Hofe, so gewinnt man einen Standpunkt, von dem aus Dürers Leistung im Positiven und Negativen zu beurteilen ist. Mit Vorsicht und weiser Beschränkung deutet Schongauer den Raum an, durch die Mauer. Deckt man die Umgebung ab, so bleibt die Madonnenfigur in klarem Relief übrig. Dürer ist ungeduldiger als sein Vorgänger und bestrebt, weit mehr von dem Sichtbaren aufzunehmen. Er kommt zu einer rauhen und krausen Unruhe, die wir „malerisch" zu nennen geneigt sind. Auf Seite Schongauers ist Stilreinheit, sicheres Schalten innerhalb der Grenzen, die ihm Erfahrung gewiesen hat. Dürer hat seine Erfahrungen als Zeichner, nicht als Kupferstecher gesammelt; er versucht mit dem Stichel wie mit der Feder zu arbeiten, stößt kurze keilförmige Züge ziemlich wild in die Platte. Der Widerstand ist immerhin so stark, daß Dürer jene Freiheit nicht erreicht, über die er in Zeichnungen schon seit geraumer Zeit verfügt. Wir können einige Zeichnungen vergleichen, die wie Vorstudien zu dem Kupferstich aussehen, ein Blatt in Erlangen (L. 430) und das auf beiden Seiten gefüllte Studienblatt in der Sammlung Henry Oppenheimer zu London. Die Unreinheit und Unbehilflichkeit der Linienführung erzeugt etwas wie Helldunkelwirkung, besonders in dem beschatteten Teil des Madonnenkleides. Der räumliche Zusammenhang überzeugt nicht. Der Blick wird nicht sicher in die Tiefe geleitet. Viele Motive werden angeschlagen, klingen aber nicht rein aus, stören einander. Die Voraussicht, die letzte Tugend des Kupferstechers, ist noch wenig ausgebildet. Als Knospe betrachtet, auf Keime untersucht, läßt Dürers Leistung die seines Vorgängers weit hinter sich. Eine stärkere Zeit, eine tiefere Persönlichkeit rütteln an der Konvention. Den Zeitgenossen muß dieser Versuch ungefüge und verworren erschienen sein. In den kühnen langen Faltenlinien, den weiten dunklen Flächen äußert sich eine dumpfe gefesselte Lebenskraft, die einer anderen Generation angehört als Schongauers reine und ausgeglichene Seele. Kein Keim ging verloren. Was zuerst in trüber Mischung beieinander ist, löst sich zu mehreren Strömen. Diese Ahnung wird früher, jene später verwirklicht. Zunächst zieht sich Dürer gleichsam zusammen und beschränkt seine Wünsche. Die Übung des Grabstichels führt ihn zu methodischer Strichführung, zu reinen, kahlen, unzweideutigen Wirkungen. Einige bald nach der Madonna mit der Heuschrecke ausgeführte harmlose Stiche, z. B. die Türkenfamilie, sind sauberer und geschickter graviert, aber merkwürdig mager und von einer gotischen Zierlichkeit, die wir nicht mehr erwarten. Das Weltliche war im deutschen Kupferstich als Thema nicht ganz ungewohnt. In Schongauers Werk gibt es einige Genrestücke. Der Hausbuchmeister hatte recht viel Alltägliches aufgenommen. Dürer tritt mit der Darstellungsabsicht nicht bahnbrechend auf und sieht die Bauern, Landsknechte, Türken, Liebespaare nicht wesentlich anders als die Vorgänger. Man kann sich schwer vorstellen, daß der Zeichner der Apokalypse die Welt so heiter, harmlos und sachlich betrachtet

Federzeichnung. Vorstudie zu den beiden Kupferstichen B. 83 und B. 86
Berlin, Kupferstichkabinett

habe. Deshalb setze ich die Mehrzahl der kleinen Genrestücke in das Jahr 1496, möglichst nah an die Madonna mit der Heuschrecke. Auf keckes Auftreten, festes Stehen, Stolzieren mit auswärtsgestellten Füßen, den äußerlichen Reiz fremdartiger Tracht: tiefer geht die Absicht nicht, während der Glanz der Grabstichelarbeit Schritt für Schritt gesteigert wird (vgl. die Vorzeichnung zu zwei Kupferstichen Abb. S. 45).

Bald greift Dürer zu neuen Aufgaben, wobei neue Härten und Unzulänglichkeiten das Erworbene in Frage stellen. Das Nackte wird ein heiß umworbenes Thema. Der älteste Kupferstich mit einem Datum, die Hexen von 1497, ist ein ungefälliger Vorstoß. Aus der Zeichnung des Frauenbades in Bremen, die von 1496 datiert ist, sind einige Teile mühsam in den Stich übernommen. Dürer dachte an die Antike und an Italien, sobald seine Phantasie sich mit dem Nackten quälte, in dem Wunsche, die Zufallsergebnisse der Naturbeobachtung, zu der er selten Gelegenheit fand und der er nicht recht traute, zu stützen und zu reinigen nach fremden Mustern, durch Buchweisheit und Theorie. Seine theoretischen Bemühungen gehen weit zurück, wovon die bekannte Stelle im Vorwort der Proportionslehre zeugt: als ich noch jung war, wies mir Meister Jacopo – dies ist Jacopo de' Barbari

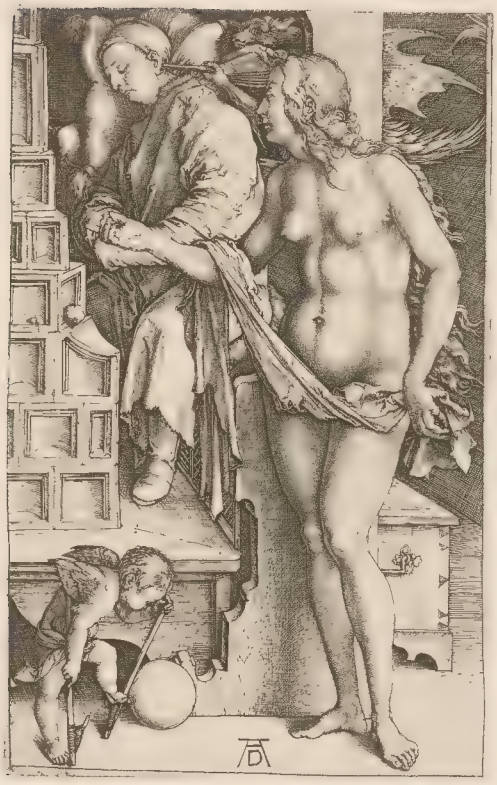
– das Maß – unbefriedigend. Über den Zeitpunkt dieser unvollkommenen Belehrung, über das Verhältnis Jacopos zu Dürer hat man viel gestritten. Das erste Zusammentreffen des Italieners mit dem Deutschen könnte 1495 in Oberitalien, wenn anders Dürer damals im Süden sich aufhielt, stattgefunden haben, oder um 1500 in Nürnberg. Barbari ist nämlich in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts im Norden nachweisbar. Die spätere Berührung ist wahrscheinlicher, hauptsächlich deshalb, weil eigentliche Proportionsstudien erst seit 1501 in Dürers Werk ans Licht treten. Allerdings offenbart sich die Sehnsucht nach dem „Maß" schon in den Monumenten aus früherer Zeit, zum mindesten als Mangel an Naivität. Der Spaziergang (B. 94, Tafel) mag, wie das Blatt mit den Hexen, 1497 entstanden sein, zur Zeit, als Dürer an der Apokalypse arbeitete. Die Figuren haben gestrafften Ernst und steife Größe. Die hinzugefügte Landschaft hat Tiefe und Weite. Der Versuch, die zwischen 1496 und 1503 entstandenen Stiche Blatt für Blatt ihrer Entstehungszeit nach zu ordnen, ist öfters gewagt worden, am erfolgreichsten von Koehler, der freilich etwas einseitig auf die Strichführung geachtet hat. Meine Vorstellung, die von der Koehlers in einigen Punkten abweicht, wird aus dem Verzeichnis am Schlusse dieses Bandes deutlich. Die kleinen Genrestücke, der Bauer mit seiner Frau (B. 83), der Koch mit der Elster und die Frau (B. 84), die drei Bauern (B. 86) schließen sich früheren Arbeiten in der Auffassung an, sie mögen 1498 entstanden sein, etwas früher noch das kleine Glück (B. 78), Christus als Schmerzensmann (B. 20) und die Gerechtigkeit (B. 79), während beide Sebastian-Darstellungen (B. 55, 56), Anna selbdritt (B. 29), endlich der Fahnenträger (B. 87) vermutlich bald nach der Jahrhundertwende ausgeführt wurden. Ist die Signatur in den vier letzten Stichen gerahmt, auf einem Täfelchen angebracht, in einer Art, die in Deutschland ungebräuchlich war, so läßt sich auch in den Holzschnitten beobachten, daß Dürer diese Sitte vom Süden her um 1500 übernahm. Rein äußerlich ist die Neuerung nicht. Da die Raumillusion gesteigert wurde, empfand es der Meister als einen peinlichen Widersinn, wenn er das Monogramm ohne weiteres auf die Papierfläche druckte. Zum mindesten wirkte die Signatur außerhalb des räumlichen Zusammenhangs, der Illusion entgegen. Dürer wird in der Grabstichelarbeit mit wachsender Erfahrung kühner; gleichzeitig duldet er den Zwang des Verfahrens und leistet ihm Widerstand. Er kommt nach und nach zu ungeahnten Möglichkeiten. Der Gang ist anders als im Holzschnitt, wo Dürer die plötzlich einsetzende Verwegenheit der Apokalypse nie überbietet. Der erste Kupferstich, der dramatisch gespannt ist und ergreifend erzählt, der verlorene Sohn (B. 28, Tafel), mag 1498 anzusetzen sein. Aus Naturstudien rein hervorgegangen, wirkt diese Schöpfung einheitlich und minder künstlich als die anderen großen Stiche dieser Stufe. Die Erniedrigung des derben Burschen, der mit gefalteten Händen dem Vieh gesellt, auf dem Bauernhofe kniet, ist mit ernstem Anteile durchgefühlt. Von dem Inhalt ergriffen, wird der Zeichner hier nicht sichtbarlich von Sorgen um Form und Raum bedrängt. Und der erschütterte Beschauer kommt

spät zu Prüfung und Zerlegung. Er empfindet die Baulichkeiten umschließend wie Gefängnismauern, während sie doch keineswegs lichtsperrend gegen den Himmel stehen, vielmehr aus Glas zu sein scheinen. Den Eustachius (B. 57, Tafel) und das große Glück (B. 77, Tafel) stelle ich an das Ende dieser Reihe. Sie mögen 1501 entstanden sein. Den Traum des Doktors (B. 76), die Eifersucht (B. 73, Tafel) und den Raub der Amymone (B. 71, Tafel) halte ich für etwas älter, also für Arbeiten aus dem Jahre 1500 etwa. Die Art des Fortschritts ist offenbar: die selbstbewußte Sicherheit der Linienführung, die schwellende Rundung des Fleisches, die hochbogigen Umrisse, die scharf gesehenen Überschneidungen, der überreiche landschaftliche Inhalt und die stoßweise freigewordene dramatische Energie. Nicht ohne die Hilfe italienischer Vorbilder gelangte Dürer zu der nackten dämonischen Körperlichkeit, in das Traumland seiner Antike. Seit 1494, wie wir in Zeichnungen verfolgen, stückweise errafft, stören die italienischen Figuren und Motive den natürlichen Ablauf der Gestaltung und werden als Fremdkörper gespürt. Zusammengesetzt sind die großen Kupferstiche, mit sichtbaren Nähten, mit zur Schau gestellter Meisterschaft, in den Teilen von verblüffender Wahrheit, im ganzen überlastet und ohne Ausgeglichenheit. Die einzelnen Körper zeigen so viel leibliches Gewicht, daß sie einen Luftraum fordern und zu schaffen beginnen. Dieser Luftraum wird ihnen aber von anderen Körpern streitig gemacht. Die der Zeichnung und der Stichelführung mit gespannter Energie zugewandte Bemühung läßt die Bewegung stocken, gleichviel, ob Naturstudien oder Kopien nach italienischen Vorlagen einzufügen sind.

Das größte Blatt, der hl. Eustachius, ist voll von Wundern. Das Pferd, die Hunde, der Hirsch, die Burg, der Jäger: Teil ist neben Teil gestellt mit naiver Freude an der Quantität, mit Stolz auf den unermüdlichen Grabstichelfleiß. Die Vielheit schafft eine Weltweite, die uns die Brust dehnt, wenngleich jegliches Ding, auch das fernste, scharf und deutlich, wie unter fremden naturwidrigen Lichtbedingungen gesehen ist. Wohl ist das Papier überwunden, aber weniger durch Raumillusion als durch Überspinnen der Fläche mit unendlichem Formreichtum. In der Lust am Vielgliedrigen regt sich noch der deutsche gotische Gebrauch, während der unersättliche Wissensdurst, der allen Verästlungen nachgeht, die Leidenschaft, die alles Sichtbare mit gleicher Liebe umschließt, die freiere Sinnesart einer neuen Zeit offenbaren. Der Kupferstecher drückt Größe durch Vielheit aus, wie die Zahl der Sterne uns die Weite des Alls lehrt. Als Erzählung ist der Eustachius verunglückt. Über anderen Geschäften hat Dürer das Erzählen vergessen. Die Glieder der Komposition sind nicht so aneinander gefügt, daß die Situation verdeutlicht würde. Der hl. Jäger hat ein Pferd bei sich und Hunde. Dürer hat diese Tiere, die gleichgültig und unbeteiligt sind, so ausführlich und selbst aufdringlich geschildert, daß den beiden Gliedern, auf die es der Legende allein ankommt, dem Heiligen und dem Hirsch, Raum und Luft genommen werden. Eustachius ist im Begriff, den Hirsch zu erlegen, da wandelt die Vision des Gekreuzigten im Geweih des Opfers seinen Sinn, und er sinkt vor der

Erscheinung in die Knie. Auf das räumliche und seelische Verhältnis des Jägers zu dem Wild kommt alles an. Und gerade dieses Verhältnis ist vage und unscharf ausgedrückt. Die Tiere sind wie in einem naturgeschichtlichen Lehrbuch dargestellt. Die Wahrheit der Glieder stellt die Naturwidrigkeit des Zusammenhangs bloß. Dürer steht um 1500 an der Schwelle. Seine Kunst drängt dahin, sich zu wandeln, Neues zu gebären. Die inneren Bilder waren reich, verwickelt und heischten räumliche Tiefe, Bewegungsfreiheit, die dritte Dimension. Im Kupferstich war Dürer von der Fläche ausgegangen, von Reliefschichten, die er mühsam mit den beschränkten Mitteln der Grabstichelkunst voneinander sonderte. Seine Phantasie stieß hart an die Stilgrenzen der Linienkunst. Zwiespältigkeit gibt allen großen Stichen dieser Periode erregenden Charakter. Jedesmal scheint der Meister einen anderen Ausweg zu suchen aus dem Wirrsal, in das sein Streben ihn geführt hat. Unter Hochdruck zwingt er Widerstrebendes zusammen. Die stählerne Energie, mit der die einzelnen Organismen herausgetrieben, die Scharfsichtigkeit, mit der unendliche Einzelheiten zur Geltung gebracht werden, verleihen der Gestaltung pittoresken Kontrastreichtum, stören aber den Bericht. Das Auslassen, Opfern, Verschmelzen lernt Dürer spät.

Die „Eifersucht" (B.73) fesselt und beunruhigt mit seltsamem, unverständlichem Inhalt. Die Zusammensetzung ist in diesem Falle, wenigstens teilweise, nachzuweisen. Schon 1494 hatte Dürer einen italienischen Kupferstich mit dem Tod des Orpheus kopiert. Seine Zeichnung ist in der Hamburger Kunsthalle erhalten (L.159). Zwei Figuren aus dieser Zeichnung, nämlich die Frau in der Mitte, die stehend zum Schlag ausholt, und das aufgeschreckt entlaufende Kind sind übernommen in den Kupferstich. Mit welcher Ehrfurcht muß der Meister die italienischen Funde betrachtet haben, wenn er ihretwegen um 1500 auf die Bemühung einer überwundenen Stufe zurückgriff. Dem Anschein nach ist auch der nackte Mann mit der zur Schau gestellten Muskulatur direkt oder mittelbar einem italienischen Vorbild entlehnt, wahrscheinlich einer Pollajuolo-Zeichnung. Der großen Nachzeichnung des Frauenraubes (L.347), offenbar nach Pollajuolo, ist die Figur nicht entnommen, wenngleich die Formensprache hier ähnlich ist wie dort. In einigen Teilen der „Eifersucht" griff Dürer auf seine Kopie nach Mantegnas Kupferstich, dem Tritonenkampf (L.455), zurück, nämlich in der sitzenden Frau und dem Arm des sitzenden Satyrs. Bei solcher Genesis konnten Erzählung und Bewegung nicht in Fluß kommen. Schlägt die Frau in der Mitte etwa aus Eifersucht auf das überraschte Paar? Wehrt der Mann mit der Keule ihren Schlag ab? Oder richtet auch er seine Waffe gegen das Paar? Jedenfalls kreuzen sich die Motive und stören einander. Glücklicher im ganzen ist die Erfindung des Frauenraubes, namentlich durch die Verbindung des Landschaftlichen mit dem Figürlichen. Inmitten der vertrauten deutschen Berglandschaft wirkt der Vorgang balladenhaft, wie eine Ortssage, ein vorweltliches Abenteuer, dessen Kunde sich an einem bestimmten Fleck erhalten hat. Die Klärung des Raumes

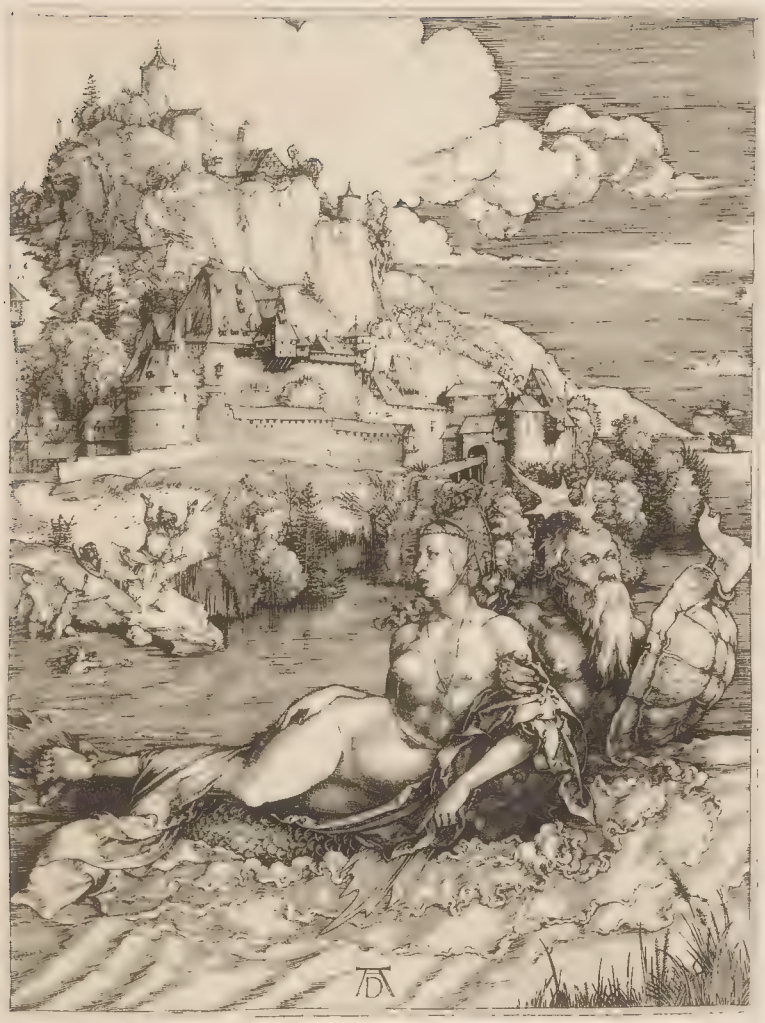


bahnt sich an, freilich stückweise und keineswegs folgerichtig. Die dunkeln Flächen im Himmel und im Wasser geben etwas Ruhe und Festigkeit, vereinigen die landschaftlichen Glieder. Durch italienischen Einschlag, der irgendwie mit einer Kopie nach einem südlichen Urbild zusammenhängt, hat die Madonna mit dem Affen (B. 42, Tafel) disharmonisches Gewebe, aber eine auffällig klare Plastik in der Hauptfigur empfangen. Die Bildidee scheint den nordischen Zeitgenossen ganz besonders gefallen zu haben und ist oft verwendet worden. Sie ist italienisch, statuarisch in der tief gewölbten Draperie über den Knien, mit Beinen, die zu Säulen, zu Stützen werden, und in der kunstvollen Bewegung des Kindes, die in florentinischen Gemälden nachgewiesen worden ist. Ziemlich gleichzeitig mit dieser Madonna im Renaissancegeschmack gestaltete Dürer die Madonna auf der Mondsichel (B. 30, Tafel weiter unten) in gotischer Stilweise. Man ist versucht, das kleine, wohl geschlossene Werk für erheblich älter zu halten. Die Prüfung der Linienführung, der Modellierung, des harten Faltenspiels zwingt jedoch beide Arbeiten aneinander. Die entlehnten Bestandteile sowie der anders gerichtete Wille lassen die Madonna mit dem Affen so kühl und so vorgeschritten erscheinen. Später als 1499 ist dies Blatt schwerlich entstanden. Zum Äußersten geht Dürer in dem „Großen Glück". 1501 oder 1502 mag das gesteigerte Können in Zeichnung und Grabstichelführung, aus Naturstudien, die von Haus aus nichts miteinander zu tun hatten, dieses erstaunlich gewagte Gebilde zusammengezwungen haben. Der erdenschwere Frauenleib, der eine solide Standfläche ebenso dringend verlangt wie Luftraum zum Atmen, steht auf einer Kugel, irgendwo, in der Höhe, über Wolken, unlogisch wie ein Traumgesicht und doch in peinlicher Naturwahrheit. Die fast porträtmäßig individuelle Aktfigur ist äußerlich durch Attribute und angesetzte Flügel zu einem allegorischen Wesen verkleidet und profiliert gegen den Papiergrund, der die metallisch glänzende Modellierung und Umrißschärfe hervortreten läßt. Oben herausquellendes Relief. Unten aber, in schroffem Gegensatz dazu, öffnet sich die Bildfläche und zieht den Blick in die Tiefe weit über eine Landschaft. Unser Standpunkt ist phantastisch. Das fremde geflügelte Weib steht gerade vor uns, das irdische Bergland dehnt sich landkartenhaft, von oben, von einer Bergeshöhe übersehen, und ist eine Reiseerinnerung, eine mehrere Jahre früher an der Brennerstraße gewonnene Aufnahme. Unten ist trotz geographischer Genauigkeit etwas wie Luftperspektive erreicht, dadurch, daß schwere Wolkenschatten auf dem ferneren Gelände liegen. Durch Dunkelheit ist die Tiefenwirkung verstärkt. Weiter konnte Dürer die Rücksichtslosigkeit gegen die Gesamtwirkung nicht treiben. Hin und her geworfen durch Bestrebungen, die sich nicht vereinigen ließen, war er an einen Punkt gekommen, von dem aus es kein Vorwärts gab.

Dürers Grabstichelarbeit gewinnt bald, nach Überwindung der ersten Ungewandtheit, einen disziplinierten Charakter, indem die Schraffen parallel gelegt und die Umrißlinien in gleichmäßiger Stärke möglichst lang geführt werden. Das Einsetzen kurzer, keilförmiger und

punktartiger Striche beim Übergang vom Schatten zum Licht und zur Stoffcharakteristik: alles fügt sich einer besonnenen, auf Erfahrung beruhenden Systematik, die organisch aus dem Gefühl erwachsen, sich vielfach wandlungsfähig und anpassungsfähig erweist und niemals zur vorurteilsvollen Schematik erstarrt. Als die Kupferstecherei in die Hände kopierender Handwerker fiel – dies geschah im 18. und 19. Jahrhundert – wurde das System der Strichführung kaltherzig weitergebildet zu einer naturfremden Sondermanier, in eitelem Virtuosentum. Erst in diesem späten Stadium der Erstarrung wird diejenige Regelmäßigkeit erreicht, die allgemein als Merkmal des Kupferstichs betrachtet wird und in neuerer Zeit diese Technik mit einigem Recht in Verruf gebracht hat. Der maschinellen Regelmäßigkeit ist Dürers Arbeit nie verfallen. Kleine Abweichungen, als Spuren freier, wenn auch überlegter Handhabung, verraten überall die suchende Hand und das schlagende Herz. Die Reinrandigkeit, Glätte und Sauberkeit der einzelnen Linie, so sehr Dürers Gewissenhaftigkeit darum bemüht ist, geht niemals so weit, daß die Wirkung kalt oder nüchtern wird wie in neueren Grabstichelblättern. Dürers Strich hat in den besten Drucken sogar ein wenig von der Rauheit der geätzten Linie, vermutlich infolge eines Druckverfahrens, bei dem nicht ganz rein „gewischt", die Platte also nicht scharf gereinigt oder die Platte nach dem Stich nicht allzu stark geglättet wurde.

Der verlorene Sohn
Entwurf zu dem Kupferstich B. 28 – Ausschnitt – London, British Museum



Der Holzschnitt

1502–1505

Die Arbeit an der Großen Passion reicht – abgesehen von den beiden 1510 datierten Blättern und dem Titel – bis gegen das Ende des alten Jahrhunderts, die dritte Folge, das Marienleben, setzt bald nach 1500 ein. Die einzige Jahreszahl im Marienleben lautet: 1504 – auf der Begegnung unter der goldenen Pforte (B. 79). Vergleichende stilkritische Prüfung führt zu dem Ergebnis, daß mehrere der Blätter erheblich älter sind. 1502, wenn nicht noch früher, hat Dürer das Marienleben begonnen, bis 1505 energisch daran gearbeitet, 1510 zwei Holzschnitte hinzugefügt und 1511 das Ganze als Buch, mit dem Titel, herausgegeben. Ernst Heidrich hat mit scharfen Beobachtungen die Entstehungsgeschichte der Folge aufgehellt. In der Hauptsache ordne ich die Glieder wie er. In einigen Punkten bin ich anderer Meinung, indem ich z. B. den Tempelgang Mariä (B. 81) zu den frühesten Stücken rechne. Wesentlich ist, daß der Plan um 1502 gefaßt wurde, und daß die Anlage aus dieser Zeit stammt. Für die Anbetung der Könige, die gewiß zu den ältesten Gliedern gehört, besitzen wir die Vorzeichnung in der Bonnat-Sammlung (L. 348). Auf der Rückseite dieser Studie ist der flüchtige Entwurf des Roswitha-Titels gefunden worden, eines Holzschnitts, der schon 1501 in dem Buch herauskam und den wir seinem Charakter nach zeitlich noch weiter zurückzuschieben geneigt sind (siehe oben S. 37). Hier ergibt sich ein neues Argument für die frühe Datierung der Anbetung der Könige. Die folgende Aufreihung mag einigermaßen richtig sein:

1502. Mariä Verkündigung (B. 83, Tafel)
Die Anbetung der Könige (B. 87, Tafel)
Mariä Tempelgang (B. 81, Tafel)
Die Geburt Christi (B. 85)
1503. Christus als Kind im Tempel (B. 91)
Die Heimsuchung (B. 84)
Die Ruhe auf der Flucht (B. 90)
Die Flucht nach Ägypten (B. 89)
Die Geburt Mariä (B. 80, Tafel)
1504 (datiert). Die Begegnung unter der goldenen Pforte (B. 79, Tafel)
Mariä Verehrung (B. 95, Tafel)
Mariä Verlobung (B. 82)
Joachims Opfer (B. 77)
1505. Die Darstellung im Tempel (B. 88)
Die Beschneidung Christi (B. 86)
Joachim vor dem Engel (B. 78)
Christi Abschied von seiner Mutter (B. 92).

Wahl und Fassung des Themas lassen eine ausgeglichene Seelenstimmung erkennen. Dürer hat sich im Heimischen eingerichtet. Sein Blick ruht auf dem Nahen, Häuslichen, Familien-

haften mit herzlichem Anteil und mit Humor. Von Abenteuern heimgekehrt, freut er sich an Pflanze, Tier und Landschaft. Seine Religion ist auf dieser Stufe volkstümlich und lebensbejahend. Das Landschaftliche und Bauliche wird breit entfaltet, dadurch die Erzählung aus ort- und zeitloser Kirchlichkeit befreit, und für eine Fülle von genrehaften Zügen Platz geschaffen. Freilich hat der Meister von jeher die Landschaft mit scharfem Auge betrachtet und der Architektur Verständnis entgegengebracht. Neu aber ist das Verhältnis der Räumlichkeit zu den Figuren, neu die Herrschaft der Räumlichkeit. Die Erzählung beginnt mit dem Wo. Früher ging die Konzeption von Figuren oder Figurengruppen aus, jetzt wird zuerst die Bühne bereitet, nach hinten und oft auch seitlich abgeschlossen. Das kribbelige Menschenwesen, hineingenommen in die Tiefe, quillt uns nicht mehr bedrohlich entgegen, richtet sich bescheiden ein, je wie der Schauplatz es fordert und gestattet. Daß die größten Figuren eines Blattes viel kleiner sind als die größten in einem anderen, daß also Einheitlichkeit des Figurenmaßstabs dem Zeichner zum Zusammenschluß der Folge nicht notwendig erschien, mag als beachtenswertes Symptom gelten. Jetzt ist das richtige Größenverhältnis der Figuren zu der von Blatt zu Blatt wechselnden, geflissentlich variierten Räumlichkeit dringendere Forderung. Auch in der Großen Passion gab es Architekturen, einen Innenraum wenigstens einmal – in der Geißelung Christi (B. 8) –, doch waren sie nichts als inhaltlich geforderte Glieder des Bildes, nicht, was sie jetzt sind, Grundlagen der Komposition. Mit den neuen Mitteln der perspektivischen Konstruktion löst Dürer die Aufgabe der Raumvertiefung, die er früher von ungefähr, gefühlsmäßig und unvollkommen gelöst hat. Der Holzschnitt erweist sich als der Bemühung entgegenkommend, weil das offene Liniengerüst die Illusion der in die Tiefe stoßenden Wände verstärkt. Die Freude an dem Bühnenbau drängt zuweilen den Anteil am Szeneninhalt zurück. Vor der Verkündigung z. B. könnte man auf den Gedanken kommen, ein Baumeister habe das Ganze gestaltet, und die Figuren hätten keine andere Bedeutung, als den Maßstab für die Höhe des Mauerwerks abzugeben. Man darf die Bevorzugung der Örtlichkeit nicht als eine Marotte betrachten, im Glauben, Dürer habe Vorwände gesucht, mit neuer Erkenntnis zu prunken. Die Begeisterung für Perspektive, die uns freilich schwer verständlich ist, war, wie einst in Florenz um 1420, eine Äußerung tiefer, vorwärts drängender Kräfte. Die Figuren heischten den Raum, um leben und sich bewegen zu können, um sich miteinander in Beziehung zu setzen, nicht allein im reliefartigen Nebeneinander, sondern auch im Vor- und Hintereinander. Die Perspektive wurde als entscheidende Errungenschaft begrüßt, weil sie den Kunstgestalten Lebensbedingungen der Naturwesen eroberte. Mit der neuen Natürlichkeit der örtlichen Umstände ändert sich der Ton der Erzählung, die nicht mehr scharf und fremdartig, sondern vertraut und behaglich klingt und, mit kleinen Menschlichkeiten und Nebenzügen an die Alltäglichkeit geknüpft, eine Brücke zu dem Heiligen baut. Erst jetzt, erst mit Hilfe der Perspektive ist

die alte flächenschmückende Kompositionsart völlig überwunden. Es gibt keine leeren Stellen mehr, oder die leeren Stellen, die es gerade jetzt gibt, sind nicht leer, weil überall mindestens ein Raumwert, als für das Bildganze wesentlich, wirksam bleibt. In der festen Rahmung der Baulichkeit ist das Menschenwesen locker verteilt und verzettelt. Die Eroberung des Raumes bringt der Figurenkomposition Entspannung. Die Bewegungen sind lässig und besser begründet als ehemals. Verkürzungen der Menschenköpfe und Menschenleiber, die in der Fläche schneidend wirkten, sind im Raume natürlich. Das inhaltlich Wesentliche und Wertvolle ist nicht stets im Mittelpunkt oder im ersten Plane, vielmehr oft irgendwo fast versteckt, so daß das Auge den ganzen menschlichen Reichtum durchsuchen muß, um das Heilige zu finden. Die Quellen der Glücksstimmung, die sich im Marienleben behende und fast übermütig äußert, sind uns nicht ganz verborgen. Dürer war in dieser Zeit voll von Hoffnung, weil ihm das Licht der Erkenntnis aufgegangen war. Die Seligkeit des Entdeckens erfüllte ihn. Der Enthusiasmus für das Rechnen und Messen zog ihn aber zunächst keineswegs ab von dem Individuellen. Niemals war Dürer so sehr beschreibender Naturforscher wie zu dieser Zeit. Alles Sichtbare wird Gegenstand beschaulicher, unendlich genauer Aufnahme, nach Form, Licht, Farbe und Stofflichkeit, im besonderen das organisch Wachsende, Kleingliedrige, Verästelte. Der Wunsch, das mit Liebe geplante, in guten Stunden geförderte Marienleben sauber und ohne Verlust im Druck herauszubringen, hat die Strichführung geleitet. Dürer zeichnet auf der Holzplatte mit einer neuen Besonnenheit und Hingabe. Im Marienleben wird das „System" der Schnittzeichnung, an dem der Meister bis an sein Ende festhielt, geklärt und ausgebildet. Noch zögern wir das Wort System auszusprechen, das uns vor den späteren Arbeiten so leicht über die Lippen tritt. Die Reihenfolge der Blätter, die Heidrich hauptsächlich durch Analyse der Kompositionen festgestellt hat, läßt sich auch durch das Studium der Linienführung ermitteln. Schmiegsam und feinfühlig, die Mittel verfeinernd, drückt der Zeichner Umriß, Relief, Stofflichkeit und den Wechsel von Hell und Dunkel aus. Die Kontraste sind gemildert, die Stufungen bereichert. Das Ganze wirkt licht in fließender Kontinuität. Die Formengrenzen sind zumeist ein wenig kräftiger als die Züge der Schraffierung, die nicht nur der Modellierung der einzelnen Körper dienen, sondern auch im Dienste des Bildganzen, mit vielen locker verteilten Flecken, Licht, Luft und Raum vermitteln. Durch Wechsel der Richtung, der Dichtigkeit, durch kurze und lange, durch gerade und der kubischen Form nach gebogene Schraffen, durch punktartige Linien und Kreuzlagen werden Tonstufungen und Stofflichkeiten, wie Holz, Stein und Mauerwerk, veranschaulicht. Was hier aus seelischer Zärtlichkeit organisch entsteht, wird später gewohnheitsmäßig verwendet und nimmt nach und nach etwas Schematisches an. Genau zur selben Zeit, als Dürer den Kupferstich zum äußersten verfeinerte, erreichte er im Holzschnitt die höchste Subtilität. Im einzelnen zart bis zur Zierlichkeit und in dem kleinsten Zuge voll

Leben und Bewegung, wie etwa in der um 1504 entstandenen Verehrung Mariä (B. 95), so hat der Meister weder früher noch später einen Holzschnitt durchgearbeitet.

In der weiten Zeitspanne, da Dürer das Marienleben förderte, hat er, nebenher und mit geringerer Anteilnahme, eine Anzahl wenig beachteter einzelner Holzschnitte ausgeführt. Die nicht gerade fest geschlossene Gruppe läßt sich aus folgenden Blättern zusammenfügen:

Die hl. Familie mit den beiden Engeln (B. 100)
Der hl. Christoph (B. 104)
Der hl. Georg (B. 111)
Der Kalvarienberg (B. 59)
Der hl. Franciscus (B. 110)
Die hl. Familie mit fünf Engeln (B. 99)
Johannes der Täufer und Hieronymus (B. 112)
Die hl. Antonius und Paulus (B. 107)
Die Heiligen Stephan, Gregor und Laurentius (B. 108)
Die Bischöfe Nicolaus, Ulrich und Erasmus (B. 118)
Die Himmelfahrt der Magdalena (B. 121, Abb. S. 58).

Diese volkstümlichen Heiligenbilder mögen weniger aus Gestaltungslust als zur Befriedigung des Marktbedürfnisses entstanden sein und sind in der Anlage durch Gebrauch und Herkommen mitbestimmt. Vielleicht meint Dürer diese Stücke, wenn er – im Tagebuche der niederländischen Reise – von seinem „schlechten Holzwerk" spricht. Alle Blätter sind signiert, und zwar – mit Ausnahme von B. 107 und B. 111 – in der Art, daß das Monogramm auf einem Täfelchen steht. Das Täfelchen hat eine Vorrichtung zum Aufgehängtwerden, ist aber fast nie aufgehängt, sondern steht oder liegt irgendwo im Raumzusammenhange des Bildes. Den gesteigerten Ansprüchen an Illusion widerstrebte das alte Verfahren, die Signatur auf eine leere Stelle des Papiers zu schreiben. Die neue – italienische – Art des Signierens mit dem „cartellino" begegnet uns nicht in der Großen Passion, wohl aber im Marienleben. Sie kam zu Anfang des 16. Jahrhunderts auf. Das Studium der Signaturform in den Kupferstichen bestätigt diese Beobachtung. Die Stilkritik führt zu demselben Ergebnis. Kein Glied in der zusammengestellten Reihe ist vor 1500 entstanden. Der Kalvarienberg läßt sich leicht einordnen, weil Vergleichungen möglich sind, einerseits mit der Kreuzigung in der Großen Passion (etwa 1498), andererseits mit der Mitteltafel des St.-Veiter-Altars, der 1502 in Dürers Werkstatt ausgeführt wurde. Offenbar geht der einzelne, übrigens ziemlich gleichgültige Holzschnitt in allen wesentlichen Zügen mit dem Altarbild, also der jüngeren Gestaltung, zusammen. Auf Kosten des Ausdrucks ist die Verteilung der Menschenmenge auf ansteigendem Hügel geschickt erreicht.

B. 83

B. 87

B. 81

B. 80

B. 79

B. 95

Die Vergleichung mit den, freilich viel sorgfältiger durchgebildeten, Blättern des Marienlebens führt zur Aufreihung der Heiligenbilder. Die hl. Familie in der Halle (B. 100), vielleicht schlecht geschnitten, wirkt wie eine Vorstufe zu der Verehrung der Gottesmutter im Marienleben (B. 95) und mag um 1500 angesetzt werden. Nicht viel später mögen der hl. Christoph (B. 104) und der hl. Georg (B. 111) entstanden sein. Eng zusammen gehören die Darstellungen mit je zwei Heiligen in waldiger Landschaft (B. 112 und 107). Um 1503: scheint ihre Zeit zu sein. Ungefähr in diesem Jahr ist auch die hl. Familie mit den Engeln (B. 99) gezeichnet und der hl. Franciscus (B. 110). Die Gegenstücke mit je drei Heiligen (B. 108 und 118) sind schwer unterzubringen und unterscheiden sich in einigen Punkten voneinander. Die Bischöfe (B. 118) fallen auf mit dem Lichteffekt und den niedrigen Proportionen der breiten und festen Gestalten. Ich glaube, daß diese Stücke wie auch die Maria Magdalena um 1505 geschaffen sind, möchte aber die Möglichkeit, daß sie um 1508, also erst nach der italienischen Reise entstanden seien, nicht ganz abweisen, namentlich nicht für die Bischöfe.

Pirkheimers Exlibris
B. Appendix 52

Die Himmelfahrt der Magdalena
B. 121

Der Kupferstich

1502–1505

Die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts sind für den Dürer-Biographen scheinbar leer. Die Reihe der datierten Kupferstiche setzt erst mit dem Datum 1503 ein, und wir finden:

1503. Die säugende Madonna (B. 34, Tafel)
Das Wappen mit dem Totenkopf (B. 101, Tafel)
1504. Die Geburt Christi (B. 2, Tafel)
Adam und Eva (B. 1, Tafel)
1505. Die Satyrfamilie (B. 69)
Das große Pferd (B. 97)
Das kleine Pferd (B. 96, Tafel).

Je mehr wir uns in diese Werke vertiefen, um so weiter wird der Abstand zwischen ihnen und den gegen Ende des 15. Jahrhunderts geschaffenen, und um so schärfer wird unser Blick gerichtet auf die Zwischenzeit, als auf eine Krisis. Der Historiker, der nun einmal gezwungen ist, das Werden mit Kapiteleinschnitten zu stufen und sich am liebsten an bekannte Ereignisse, im Falle Dürers besonders an die Reisen hält (die dadurch übermäßig betont werden), – der Dürer-Biograph darf mit einigem Rechte den Jahrhundertanfang als eine Epoche ansehen, obschon kein bekanntes Ereignis im Leben des Meisters damit zusammenfällt. Als ein Markstein aufzurichten ist die älteste uns bekannte Zeichnung einer nackten Figur mit Spuren von Messung, nämlich die halb liegende Frau mit dem Datum 1501 in der Albertina (L. 466). Die ersten perspektivischen Raumkonstruktionen fallen in diese Zeit. Der Kupferstich von 1504 mit Adam und Eva ist nichts weniger als eine spontane Schöpfung, vielmehr das Ergebnis umständlicher Bemühung und gibt über den Inhalt der vorangegangenen Zeit reichliche Auskunft. Um 1500 erwachte Dürer aus Traum und Rausch, besann sich auf Wege zum Weiterschreiten. Sein Tun wuchs ins Bewußte empor. Mit Zirkel und Zahl begann er um die Herrschaft zu kämpfen. Im Sinne seiner Zeit, die alles vom Wissen erwartete, wie stark ihr Gefühl auch war, wurde er ein enthusiastischer Rationalist. Die Ratio bot ihm zwei Mittel zur Ordnung: Proportion und Perspektive. Die Zahl wirkte kühlend und beruhigend auf sein brodelndes Innenleben. Übersichtlich und irdisch sind die Blätter des neuen Stils, eingedämmt und gefaßt. Der Meister bescheidet sich, wählt ein Ziel von mehreren Zielen, will nicht mehr dieses und jenes zugleich, verschwendet seine Kräfte nicht wie früher. Er lernt zu organisieren, eine Absicht der anderen unterzuordnen. So wird einmal die Figur der Örtlichkeit geopfert, einmal das Geistige dem Körperlichen, dann wieder die Raumtiefe der Flächendekoration oder der Inhalt dem Grabstichelglanz.

Aus der Stimmung des Marienlebens, der Holzschnittfolge, die wesentlich diese Zeit der Klärung ausfüllt, ist Dürers menschlichste unter den gestochenen Madonnen entstanden, die säugende, mit dem Datum 1503. Mütterlich und wie unbeobachtet, ganz anders wie die Madonna mit dem Affen, wirklich für sich, im Freien, nicht wie in einem italienischen Altar-

rahmen thronend, einheitlich aus der Beobachtung geschöpft, hat dieses Blatt die Frische und den Reiz des Erstlings. Oft hat Dürer das Thema aufgenommen, nie aber diese Lebenswärme wieder erreicht. Der Form sicher geworden und im Kupferstich erfahren, konnte er jetzt so begrenzte Aufgaben gelassen und bequem lösen. Dürer tat selten, was er gelassen und bequem zu tun vermochte. Gerade die Töne, die uns am reinsten klingen, werden nicht wieder angeschlagen. Wagnis und Spannung der Kraft scheinen ihm Bedürfnis zu sein. Das Wappen des Todes mit dem Datum 1503 ist völlig anders angelegt als die säugende Madonna. Der selbstherrlich gewordene Kupferstecher ging auf die Leuchtkraft und den Glanz der verfeinerten Grabstichelarbeit aus und hielt sich im heraldisch Flächenhaften. Wie ein Metallbeschlag ist das Ganze gedacht. Die auf Schwarz-Weiß beschränkte, innerhalb dieser Beschränkung gesteigerte Dekorationswirkung ist mit gereinigtem Stilinstinkt angestrebt. Die Stoffe, im besonderen hochpoliertes Metall und die Vogelfedern, sind zu höchster Anschaulichkeit getrieben. Der Grabstichel vermag von den Eigenschaften der Oberfläche die Glätte oder Rauheit wiederzugeben, die Lokalfarben dagegen nur mittelbar und in Übersetzung. Die Stofflichkeit wird betont und tritt an die Stelle der Farbigkeit, sie ist sozusagen die Farbigkeit des Kupferstechers. Stolz auf die Genauigkeit und Feinheit der Gravierung, hütet Dürer in diesem Blatt und in dem ähnlichen Wappen mit dem Hahn (B.100, Tafel) den weißen Papiergrund, auf dem sich die Formen so scharf und rein profilieren und reliefartig heben, und verzichtet auf Raumtiefe. In der Geburt Christi mit dem Datum 1504 erscheint die Baulichkeit, der perspektivisch konstruierte Raum, das pittoreske verwitterte Mauerwerk zunächst als der Bildinhalt. Die Figuren sind in dem Gehäuse wie in einem Käfig. Die junge Leidenschaft für das Zaubermittel der Perspektive, das die ersehnte Tiefenillusion schuf, zog den Meister von anderen Wünschen ab. Das Ergebnis ist ein verwinkelter Schauplatz, taghell und mit vielen Einzelheiten, in dessen Gestein die Stimmung des heiligen Vorgangs verlegt ist. Die Forderung nach natürlicher Örtlichkeit, die scheinbar plötzlich den Standpunkt des Meisters verschiebt, war überhört worden, solange Dürer angestrengt um den Menschenleib kämpfte. Die lebenswahr gewordene Körperlichkeit forderte Luftraum und Bodenfläche.

Das Ringen nach der „Schönheit" ist dem Meister ein Erkenntnisstreben, ein Suchen nach den richtigen Zahlen. Das „Schöne" war ihm begehrenswert, nicht so sehr, weil seine Natur sich danach sehnte, sondern weil er wähnte, ein verschollenes Erbgut von den großen heidnischen Ahnen wieder zu gewinnen, um den christlichen Himmel damit zu schmükken. Im Gefühlsreich, wo die schöpferischen Kräfte sich regen, herrschen Überschwang, Ausdruck und Bewegung; im Hellen, in der „Kunst", wie Dürer selbst das Wort versteht, wird das Zugroß, Zuviel, Zuklein, Zustark beschnitten, wird das Gedränge geregelt und jegliches auf ein mittleres Maß gebracht. Das Individuelle, das er zu beobachten nicht aufhörte, brachte Entstellung, Verschiebung in das Schema. Im Spiel und Gegenspiel der

Kräfte entstanden Werke, die verzerrt sind und nicht so im Gleichgewichte wie etwa eine gotische Statue oder eine Madonna von Giovanni Bellini. Dürer leitet den Strom dichterischer Inspiration in Kanäle, die er als Gelehrter gegraben hat. Wenn die „Schönheit" der

Adam und Eva
Vorstudie zu dem Kupferstich B. 1 — New York, Sammlung Pierpont Morgan

Menschengestalt in den Proportionen steckt – und davon war Dürer überzeugt –, mußten die Proportionen sichtbar sein, damit die „Schönheit" sichtbar würde. Also war nur die steil aufgerichtete Figur „schön". Jede Bewegung war eine Art Sündenfall. Die Ruhe wurde eine Bedingung der Wohlgestalt, ein Merkmal der Seligkeit und Göttlichkeit. Die „Schön-

heit" war ein edeles Kunstmittel, aber keineswegs das Ziel aller Gestaltung. Dem Individuellen, Bewegten, Abweichenden blieb Raum und Recht, da das menschlich Unerlöste und Niedrige des Maßes entbehrte. Der Dualismus wurde naiv und fromm begründet. Schritt für Schritt ist zu verfolgen, wie das Schema hüben ein Schema drüben erzeugt, wie dem errechneten Ebenmaß die Karikatur gegenübertritt. Die Proportionsstudien wurden 1504 zu einem Abschluß geführt, sie münden in den berühmten Kupferstich, auf den Dürer stolz war, den er vermutlich als die erste Leistung wachen Kunstgestaltens ansah. Mit der Inschrift „Albertus Durer Noricus faciebat" zeichnet er das Blatt aus. Die Ortsangabe in lateinischer Form scheint zu sagen: dies hat ein Nürnberger vollbracht, also ein Deutscher, und hat sich damit den Italienern an die Seite gestellt. Es war ein sinnreicher Humanistengedanke – antik und christlich zugleich –, den Stammvater und die Stammutter als Idealbilder hinzustellen, als vollkommene Bildungen, unentstellte, wie sie aus des Schöpfers Hand hervorgegangen wären. Doch ist der Gedanke jünger als die Konzeption. Das Wesentliche der Form stand fest, ehe der Meister an den Sündenfall dachte. Wir besitzen mehrere Zeichnungen, die Vorarbeiten für den Stich sind (Abb. S. 63 u. 66), können die Entstehung des Werkes verfolgen. Aus drei Quellen ist die Schöpfung genährt; nämlich eine antike Statue bestimmt Bewegungsmotiv und Haltung – der Apollo von Belvedere ist der Ahnherr Adams –, die Messung ergibt die Körperverhältnisse, endlich liegen der Modellierung im einzelnen, namentlich den Armen und Beinen sorgfältige Modellstudien zugrunde. Die drei Elemente zu verschmelzen, war eine harte Arbeit, und das frostige Ergebnis, das als Erzählung lahm und im Ausdruck leer bleibt, muß hingenommen werden als eine Folge der Arbeitsweise. Im besonderen quälte sich Dürer damit, die Messung in den eleganten Kontrapost der apollinisch schreitenden Figur einzufügen. Die Figuren stehen leuchtend hell auf dunkelem Grunde. Dürer pflegte sich in Zeichnungen, die ermessene Schönheit nackter Gestalten deutlich zu machen mit dunkler Schattierung des Grundes. Adam und Eva im Waldesdunkel: dieser Gedanke rechtfertigt die hintere Schicht, die mit den Tieren Zutat ist. Die Figuren stehen nicht im Walde, sondern, von vorn hell beleuchtet, vor einer Laubwand. Die Grabstichelführung, die geschmeidig geworden ist und mit äußerst dichten Lagen zu nielloartigen Wirkungen in den Tiefen arbeitet, triumphiert in dem schimmernden Fleisch, über das durchsichtige Schatten gleiten, wie auch im Helldunkel des Grundes. Jedoch sind Lichtspiel und Helldunkel, im einzelnen aufs Schärfste beobachtet, im ganzen keineswegs folgerichtig durchgeführt. Aus natürlichen Teilen ist ein künstliches Ganze gefügt. Die Leistung ist ein bewundernswerter Höhepunkt, auf dem es kein Verweilen gab. Höher zu steigen auf diesem Wege, war nicht möglich. Mit gefährlicher Einseitigkeit ist der Kupferstich erstaunlich weit geführt. Die Tendenz ist gespannt darauf gerichtet, die Linie unsichtbar zu machen, gleichsam einzuschmelzen, eine kontinuierliche, sich hebende und senkende Fläche, etwas wie ein

getriebenes, fein ziseliertes Silberrelief zu schaffen. Der Grabstichel arbeitet mit flachen und tiefen Zügen und einer Saat von Punkten, minutiös, malend und mit den stärksten Gegensätzen von Hell und Dunkel. Eine scheinbar farbige Wirkung entsteht, da das fette, pastose Schwarz der Schattentiefen neben dem Grau oder Braun der durch zarte Linien erzeugten Mitteltöne steht. Die beiden Pferde aus dem Jahre 1505 sind mit Absichtlichkeit gestellt, das „kleine Pferd" in reine Seitenansicht, das „große" schräg in die Tiefe. Die Blätter gehören zueinander und ergänzen sich. Eine Aufgabe ist auf zwei Weisen gelöst. Einmal in normaler Ansicht, die das Messen erlaubte, das vollkommene wohlgebildete Roß. Dann die Überraschung, die Verschiebung, die aus der Natur erraffte kubische Illusion, mit starker Verkürzung. Dürer stellt ein inneres Gleichgewicht wieder her, indem er sich schroff von der Proportionsstudie zur Naturbeobachtung wendet, in instinktiver Gegenbewegung. Der Dualismus von „Schönheit" und „Wahrheit" wird naiv aufgedeckt. Jedesmal ist Architektur als dunkler Grund hinzugefügt, im „kleinen Pferd" raumschaffend, perspektivisch konstruiert. Beide Blätter wirken schulmäßig und inhaltlich fragwürdig. Etwas mehr als bloß ein Pferd scheint gemeint zu sein. Der Mann mit dem phantastischen Helm und den Flügelschuhen soll wohl ein antiker Held oder Gott sein, Merkur mit Pegasus oder Perseus oder Herkules. Dürer wollte bewegte Pferde darstellen. Die Männer schreiten stark aus, um mit den Tieren Schritt zu halten. Das konstruierte Pferd ist zwar vorn erregt, hinten aber erstarrt, das große völlig unbewegt. Man sieht, wie beide Arbeitsweisen, sowohl die Messung wie die Naturbeobachtung der Bewegung entgegenwirken. Wie lustig traben und galoppieren doch Dürers Pferde, solange der Zeichner im Stande der Unschuld an die Form minder strenge Ansprüche stellt. Wenn das „kleine Pferd" gegen den etwa sieben Jahre früher entstandenen groben und steifen Gaul in dem Eustachius-Stich heroisch wirkt und an Reitermonumente der italienischen Renaissance erinnert, so hat Dürer nachweislich schon 1503 Lionardosche Pferdeideale gekannt und seinen Proportionsstudien zugrunde gelegt. Also auch hier eine Anregung vom Süden her bald nach 1500, mit Richtmaß und Zirkel verarbeitet. Mehr dem Inhalt als der Form nach mit der italienischen Renaissance verknüpft ist die Satyrfamilie mit dem Datum 1505 (B. 69) und das undatierte ein wenig ältere Blatt mit Apollo und Diana (B. 68). Die nicht datierten Kupferstiche (B. 66 und 67), die Genien mit Helm und Schild sowie die Hexe sind, wie ich glaube, etwa 1505 entstanden. Die willkürlich zusammengesetzten, fast akrobatenhaft bewegten Kinder sind Schöpfungen ehrgeiziger auf die Körper gerichteter Bemühung. Die Komposition aus bewegten Leibern in einer Schicht mit vielen Löchern, gerüst- oder gitterartig, ist für die Zeit um 1504 charakteristisch. So ist auch die „grüne Passion", die Folge der Zeichnungen in der Albertina mit dem Datum 1504, gestaltet. Wahrscheinlich vor 1505, jedenfalls vor der italienischen Reise entstanden scheint der stehende Georg (B. 53) zu sein. Dafür spricht der ungewöhnliche Kreisnimbus (sonst nur in der

Madonna mit der Meerkatze bemerkbar), spricht auch die harte Profilierung der stark und etwas ungeschickt bewegten Figur. Zusammen genannt wird dieser Stich gewöhnlich mit dem hl. Georg zu Pferde (B. 54). Der Stilzusammenhang ist nicht schlagend. Der Georg zu Pferde ist von 1508 datiert, die Zahl 8 ist aber aus 5 korrigiert. Möglicherweise begann Dürer 1505 beide Platten und nahm die zweite 1508 wieder vor.

Studien zu dem Adam des Kupferstichs B. 1
London, British Museum

1505

Der Holzschnitt

1507–1515

Im Herbst 1505 brach Dürer nach Italien auf, im Frühjahr 1507 kehrte er heim. Die sogenannte zweite italienische Reise ist ein hell beleuchteter Abschnitt. Wir wissen so ziemlich, was der Meister in Venedig tat, und wie es ihm dort erging, namentlich dank den Briefen, die er an Pirkheimer richtete. Für den Holzschnitt war die Reisezeit unergiebig und erst in ihrer Nachwirkung fruchtbringend. Zu Venedig fühlte Dürer sich als Maler unter Malern. Auf den Bilddruck sah er herab als auf den grauen Alltag, als auf eine mit der Heimat verbundene Notdürftigkeit. Die Altartafel den venezianischen Kaufleuten deutscher Nation auszuführen, dünkte ihn eine hohe Aufgabe, und alle Kräfte setzte er dafür ein. Es gibt keine datierten Holzschnitte aus den Jahren 1505, 1506, 1507 und 1508. Nach der Reise kam die Produktion nicht sogleich wieder in Gang. Die 1505 abgebrochene Arbeit am Marienleben wurde anscheinend erst 1510 aufgenommen. Vor 1509 scheint die Kleine Passion nicht einzusetzen. Der Ruhm des venezianischen Altarblattes brachte einige andere Aufträge zu großen Tafelbildern. Und die mühsame Ausführung von Gemälden füllte die Arbeitszeit zwischen 1507 und 1510 wesentlich aus. Dann erst trat der Umschwung ein. Der Meister sah sich enttäuscht über den Ertrag seiner Malkunst. Eine Briefstelle vom 26. August 1509 kündigt reuige Rückkehr zum Bilddruck an („Aber das fleißig Kleiblen gehet nit von Statten. Darum will ich meines Stechens auswarten. Und hätte ichs bishero gethan, so wollte ich uf den heitigen Tag 1000 fl. reicher sein"). Alsbald beginnt die abschließende Arbeit an den „Großen Büchern". Die Ausgabe der Apokalypse mit dem neuen Titel, die des Marienlebens und die der Großen Passion fallen ins Jahr 1511. Auch die Kleine Passion erschien 1511. Damit nicht genug, zeigen fünf einzelne Holzschnitte das Datum 1510 und neun gar die Jahreszahl 1511. Nicht nur Unzufriedenheit mit der Entlohnung führte den Meister von der Malerei zur Druckkunst zurück. Der Ruf seiner Natur hat zutiefst die Wendung herbeigeführt und einer Verkümmerung seiner besten Kräfte vorgebeugt. Der Drang nach Mitteilung, der Strom des inneren Reichtums, bei der Malarbeit gestaut, brach sich Bahn.

B. 19. Verkündigung.

Daß die Berührung mit südlicher Kunst auf Dürers Geist und Schaffensweise nicht allzu stark gewirkt hat, wenigstens sich nicht schlagartig wie eine Bekehrung in seinen Werken abzeichnet, erklärt sich dadurch, daß der Deutsche 1505 als ein selbstbewußter Meister nach

B. 21. Christi Abschied.

Venedig kam. Ihm wurde ein Malauftrag anvertraut, den man einem Giovanni Bellini, Tizian oder Giorgione hätte übertragen können. Dann: Dürer war seit 1500 etwa mit der italienischen Kunst sozusagen unterirdisch in Verbindung gewesen, hatte sich bewußt strebend, soweit seine Art es zuließ, der italienischen Renaissance angeschlossen. Er empfand den Gegensatz zwischen seiner Art und der venezianischen nicht so stark, wie die Italiener ihn empfanden und wie wir ihn empfinden. Unter den Blättern des Marienlebens sind zwei, nämlich der Tod Mariä (B. 93, Tafel) und die Himmelfahrt (B. 94) 1510 datiert. Eine Vergleichung dieser angefügten Glieder mit den kurz vor der Reise geschaffenen Blättern lehrt zu beglückender Deutlichkeit einige Wirkungen der Reise. Dürer sah in Venedig die Altarbilder Giovanni Bellinis, sah Gestalten, die aktionslos herrschen, deren Großheit sich in Gelassenheit äußert. Er sah das Gleichgewicht, die gesättigte – nicht strebende – Kraft. Seiner Natur widersprach diese Kunst des festlichen Phlegmas, des wunschlosen Daseins so entschieden, daß er nicht eigentlich erfassen konnte, was aus fremder Erde gewachsen war. Immerhin lockte die Blüte. Und Dürer schmückte sich mit den Blumen des südlichen Gartens. Im Äußerlichen glaubte er vollendet zu erblicken, was er seit Jahren erstrebte und frug nach den Maßen der feierlichen Figuren und der edelen Köpfe. Seine Gedanken suchte er in die fremde Sprachform zu pressen. Die beiden Kompositionen von 1510 wirken nach den fließenden, beweglichen, erzählenden Blättern, die vor der Reise entstanden sind, wie Altartafeln und architektonisch. Die Menschenleiber sind zu Baugliedern geworden. Das Bedürfnis nach Symmetrie bestimmt den Plan. Die Himmelfahrt ist wie ein Ableger des Hellerschen Altares, mit dem Dürer sich während des Jahres 1509 gemüht hatte. Nun, da die Figuren Pfeiler und Säulen geworden, starr und steif, konnte das Baugerüst, das die quellende und drängende Menschheit getragen hatte, abgebrochen werden. Die Raumtiefe im Marientod ist wesentlich erwirkt – nicht mit Baulichkeit, deren Wände sich, mathematisch konstruiert, verjüngten, vielmehr durch die verkürzte Gestalt der sterbenden Gottesmutter. Die zutrauliche, episodenreiche, unterhaltende Epik hat sich in gottesdienstliche Repräsentation gewandelt. Die Form ist größer, aber ärmer geworden und hat an individueller Mannigfaltigkeit eingebüßt. Das Nebeneinander großer Flächen von Hell und Dunkel gliedert die Komposition entschiedener als früher. Der Raum ist vorn hell und hinten finster. In rythmischem Wechsel stehen scharf

beleuchtete Gestalten im Vordergrund, überschattete, durch Schraffierung zurückgedrängte, weiter hinten. Früher tauchten die Köpfe mit deutlichen Zügen aus Schattentiefen auf, jetzt wird weit mehr von der Menschenschilderung dem Ganzen und den Lichtumständen geopfert. Im „Faltenwurf", der ähnlich wie der „Baumschlag" an sich der Konvention zuneigt, machte sich Dürer von der Beobachtung unabhängig. Als Frucht der in Venedig und bald nach der Reise in Nürnberg betriebenen Gewandstudien blieb ihm eine beträchtliche Kenntnis, die „auswendiges" Gestalten mindestens bei kleinerem Maßstab gestattete. Gerade im Holzschnitt entwickelte er eine Manier der Falte. In regelmäßiger Unregelmäßigkeit sich anschmiegend und wieder zu eigener Plastik bauschend, im Wechsel von langen Geraden und rundlichen Gelenken, im Spiel und Gegenspiel der Richtungen schildert die Gewandung den Körper, den sie bedeckt, wird aber darüber hinaus – bei aussetzender Beobachtung – mehr und mehr ein anspruchsvoller Dekorationswert im Bildzusammenhang und damit gefährlich dem Ornament genähert. Die Faltenlinien haben ein wenig, sich versteifend, die Funktion des Baugerüstes übernommen. Die Gewänder sind drapiert und öfters wie über Holzgerüsten nicht wie über Menschenleibern.

B. 24. Das Abendmahl.

Vier Blätter der Großen Passion, nämlich das Abendmahl (B. 5, Tafel), die Gefangennahme Christi (B. 7), Christus in der Vorhölle (B. 14) und die Auferstehung Christi (B. 15) sind 1510 inschriftlich datiert, also ebenso wie das Titelblatt mehr als ein Jahrzehnt jünger als die übrigen Teile der Folge. Die Kluft ist breiter als im Marienleben, und Übergänge fehlen. Hier übersieht man Dürers Weg am deutlichsten. Hart, in Schwarz und Weiß mit gleichmäßig lauter Linienſprache: die früheren Stücke; räumlich, lichterfüllt, milder und grauer: die späten. Die Menschenrasse hat sich gewandelt, ihre bäuerische Knochigkeit verloren und eine glatte und kultivierte Stattlichkeit gewonnen. Sie schreit ihren Schmerz nicht mehr fassungslos hinaus, sondern läßt ihn sonor verklingen. Dürer hatte die Passion zu oft nachgefühlt. Sein Anteil mußte an Wärme einbüßen. Der Heiland ist sich seiner Erhabenheit bewußt geworden und gefällt sich in seiner Leidensrolle. Der Meister nähert sich der gefährlichen Stelle, wo die Empfindung in Gefühlsschwelgerei umschlägt.

Von den 37 Blättern der Kleinen Passion (B. 16–52, Abbildungen in diesem Abschnitt) sind zwei mit 1509, zwei mit 1510 bezeichnet. 1511, gleichzeitig mit den anderen Büchern, erschien diese Folge. Einheitlich im Stil, ist sie vermutlich in einem Zug ausgeführt worden – im Gegensatz zu der Kupferstich-Passion, die spätestens 1508 begonnen, dann langsam gefördert, erst 1512, also nach Abschluß der Holzschnittfolgen, energisch vorgenommen und 1513 zum Ende geführt wurde. Bei der Vielgliedrigkeit der Bilderkette und dem kleinen Format war im einzelnen Blatte wenig unterzubringen nötig und konnte nicht viel untergebracht werden. Christus als die handelnde oder duldende Hauptgestalt tritt um so deutlicher hervor in edeler Ruhe, wie die Figurenzahl beschränkt ist. Indem der Meister den Weg des Heilands Schritt für Schritt verfolgt, den Ton eines straffen biographischen Berichts festhält, wünscht er die Vorgänge, von denen einige einander ähnlich sind, voneinander zu scheiden. Er überdenkt ein Schicksal, daß sich auf dieser Erde zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang vollzogen hat, und kommt zu der Frage nach dem Wann jeder Situation. Beim Durchblättern der Kleinen Passion wird der Ablauf anschaulich, da die Lichtverhältnisse wechseln, ein Uhrzeiger vorzurücken scheint. Das Licht ist ein Mittel geworden, den Szenen diesen oder jenen Ausdruck zu verleihen. Bald kühl und hart, bald grell, flackrig, drohend und unheimlich wirken die Blätter, wesentlich durch die Lichtführung, also im ganzen, nicht durch einzelne Köpfe. Nicht nur die Lichtwirkung, die Lichtquelle selbst ist ein Bestandteil des Bildinhalts geworden. Fackeln, Kerzenschimmer, die Sonne und der Strahlennimbus, der das Haupt des Heilands zuweilen umgibt – zuweilen, nicht stets, also nicht als Attribut seiner Göttlichkeit – werden ausgebildet. Früher gab die Form alles, und die Lichtführung war der Form dienstbar, jetzt hat das Licht Sprache oder besser Klang gewonnen, ist selbstherrlich geworden und vergewaltigt die Form. Das Licht steigert, verklärt und verteilt die Akzente. Wie in der Musik das Textwort undeutlich wird, versinken die Formtatsachen in dem tönenden Lichtstrom. Der Ausdruck des Ganzen wird um so deutlicher und befähigt die ergänzende Phantasie, Unsichtbares zu sehen. Und ein sprechender Kopf neben überschatteten, also stummen, wirkt stärker als ehemals, da jedes Antlitz das Wort ergriff.

B. 26. Christus am Ölberg.

B. 93

B. 5

B. 3

B. 114

B. 122

B. 97

Von 1510 datiert sind folgende Einzelholzschnitte:

Der Büßende (B. 119)
Der Schulmeister (B. 133)
Der Tod und der Landsknecht B. 132)
Christus am Kreuz (B. 55)
Die Enthauptung Johannis des Täufers (B. 125).

Die drei annähernd gleich großen Illustrationen B. 133, 132 und 55 gehören zu Gedichten, die flugblattartig verbreitet wurden von dem Drucker Hieronymus Hölzel. Der Büßende hatte vermutlich eine ähnliche Bestimmung. Von 1511 datiert sind:

Die Tochter des Herodias mit dem Kopfe des Täufers (B. 126), das Gegenstück zu B. 125
Kain erschlägt den Abel (B. 1)
Die Anbetung der Könige (B. 3, Tafel)
Die hl. Familie (B. 96)
Die Messe des hl. Gregor (B. 123)
Der hl. Hieronymus in der Zelle (B. 114, Tafel)
Die Dreifaltigkeit (B. 122, Tafel)
Die hl. Sippe (B. 97, Tafel)
Der hl. Christoph (B. 103).

Ungefähr in dieser Zeit, jedenfalls vor dem 11. Oktober 1511, ist das Behaim-Wappen entstanden, der nicht signierte Schnitt B. 59. Wir besitzen einen Brief, der sich auf diese Zeichnung bezieht. Am 11. Oktober 1511 starb Michael Behaim, an den das Schreiben gerichtet ist. Der Brief lehrt, daß Dürer die Zeichnung auf den Block gebracht, nicht aber mit eigener Hand geschnitten hat, ist also ein beachtenswertes Zeugnis in dem ehemals hitzig geführten Streit über die Holzschnittausführung. Hat Dürer seine Holzschnitte selbst geschnitten? Ich glaube nicht, daß diese Frage (der man überdrüssig geworden ist) mit Ja oder Nein allgemein beantwortet werden kann. Wenn im Streit von hüben und drüben starke Argumente vorgebracht wurden (siehe

B. 31. Christus vor Pilatus.

oben S. 35), so wird die Vorstellung bestätigt, daß Dürer einen Teil seines Holzschnittwerkes selbst geschnitten, einen Teil berufsmäßigen Holzschneidern anvertraut habe. Die Stilkritik steht vor der schwierigen, vielleicht unmöglichen Aufgabe, jenen von diesem Teil abzutrennen. Das Behaim-Wappen ist eine der wenigen Arbeiten, die nachweislich nicht von Dürer geschnitten sind. Von vornherein ist es glaublich, daß der Meister eher in der Jugend als im Alter sich mit der Mühe der Schnittausführung belastet, daß er in späteren Jahren leichter als in früheren gefügige Hilfskräfte gefunden und berufsmäßige Holzschneider seinem Stilwillen unterworfen habe. Endlich wird den eigenen Verlagswerken, die seine Marke trugen, seinen Ruhm verbreiteten und deren Erfolg ihm wirtschaftlich zugute kam, eher seine Sorge bis zur Drucklegung gegolten haben. Rein stilkritisch vor jedem Blatt zu entscheiden, dürfte kaum möglich sein. Die Holzschnitte, die Dürer um 1509 schuf, sind verschieden voneinander. Ob und wie weit aber die Verschiedenheit durch das Eingreifen des Holzschneiders bestimmt sei, oder, ob und wie weit Dürer beim Zeichnen im voraus berücksichtigte, daß eine Hilfskraft den Schnitt auszuführen haben würde, bleibt dunkel. Immerhin ist der Stilcharakter des ältesten Holzschnittes, der nachweislich nicht von Dürer selbst geschnitten ist, auffällig. In der klaren und einfachen Zeichnung sind Kreuzlagen fast ganz vermieden. Der Strich ist dünn, glatt und von reinem Schwung. Man könnte vermuten: Dürer lieferte eine hervorragend schnittgerechte, leicht zu schneidende Zeichnung in der Sorge, der Holzschneider möchte Mühe haben, Verwickeltes ohne Schaden oder Mißverständnis herauszubringen. Der berufsmäßige Holzschneider aber leistete im Handwerklichen Ausgezeichnetes, so daß der Druck etwa kahl, unpersönlich und leer, aber rein, elegant und zartlinig aussieht. Freilich mag die Aufgabe des Wappenschnitts, des Ornamentschnitts den Stil der Vorzeichnung bestimmt haben. Weitmaschig, sparsam mit der Linie, blond in der Gesamthaltung ist der Schulmeister (von 1510). Hier legen die Umstände die vermutliche Entstehung des Blattes im Auftrag eines Verlegers, die Mitarbeit eines berufsmäßigen Holzschneiders nahe, ebenso wie bei den beiden anderen Bildköpfen zu Flugblättern. Die übrigen Holzschnitte von 1510 und 1511 schließen sich in Stil der Kleinen Passion enger an, besonders die beiden Darstellungen des Johannes-Martyriums mit kräftiger Raumwirkung,

B. 34. Dornenkrönung.

reichen Kreuzlagen, die ein bewegtes Spiel in den Schattenmassen erzeugen. Ein äußerliches Merkmal dieser Stilstufe sind die geraden, zumeist horizontalen Parallelzüge der Schraffierung überall, wo ein Körper ganz oder teilweise beschattet ist. Die Schraffierung, deutlich von der begrenzenden und modellierenden Zeichnung geschieden, geht über die Form hinweg. Die Folgerichtigkeit der Lichtführung verbürgt räumliche Natürlichkeit und Einheitlichkeit des Ganzen und gliedert die Komposition mit großen Gegensätzen heller und dunkler Flächen. Der Stil, der unmittelbar nach der italienischen Reise einsetzt, kommt 1511 zu einer im Holzschnitt neuen Monumentalität namentlich in dem Hieronymusblatt (B. 114). Zelle und Gerät, der Heilige und der Löwe: alles groß, sicher, richtig am Platze, wuchtig und im Gleichgewichte. Die Raumtiefe ist gesteigert durch den hell beleuchteten Vorhang. Das Vielerlei der Gerätschaften belebt, aber beunruhigt die Wirkung nicht, weil Unterordnung, Organisation im großen, mit Hilfe der Beleuchtung erreicht ist. Die geraden Grenzen der Möbel laufen vielfach parallel mit den Bildrändern. Der Heilige, stattlich imponierend in der weit ausgeschwungenen Gewandung, mit einem wohl gebauten Greisenkopf, der abzustammen scheint von venezianischen Modellstudien, nicht besonders individuell und nicht gerade ausdrucksvoll im Antlitz. Der Löwe ist weniger als Organismus denn als geballte Masse gesehen. Einzelnes mutet nicht gerade italienisch an, und nichts scheint Italienischem nachgebildet zu sein, dennoch zeigt dieses Blatt wie wenige die Nachwirkung der italienischen Reise, eine Auffassung der Form im Geiste der Renaissance. Jeder Holzschnitt aus dieser Blütezeit hat seinen Charakter und Ausdruck für sich. Im besondern sind die Helldunkelwirkungen der Innenräume von den diffusen Beleuchtungen der im Freien weilenden Gruppen mit einer früher unbekannten Konsequenz unterschieden. Der hl. Christoph (B. 103) ist auffällig ins Breite entwickelt, mit dem absichtsvoll segelartig aufflatterndem Mantel. Die Wirkung geht ganz vom Körperlichen aus, dem gebeugt durch das Wasser stampfenden, sicher verkürzten Riesen und dem sich frei bewegenden, schwungvoll kontrapostierten Christkind auf seinen Schultern. Das Landschaftliche ist kahl geworden, motivarm und wenig ausdrucksreich. Der einzelne Baumstamm ist nichts als eine lichtsperrende Masse im Dienste des Ganzen und bewirkt, daß wir neben ihm den Himmel zu sehen glauben und nicht weißes Papier. Obwohl

B. 36. Pilatus wäscht sich die Hände.

B. 38. Das Schweißtuch.

der Signatur entbehrend, kann der Christoph als Arbeit Dürers nicht bezweifelt werden, ebensowenig wie die ebenfalls unsignierte hl. Sippe (B. 97), vor der man leicht mit Hinweis auf schwache Teile einen Zweifel begründen könnte. Wir haben die Kräfte, die Dürers Kunst bestimmten, kennengelernt und auf die Gefahren gedeutet, die ihm drohten, seitdem das Wissen und Wollen mit den Instinkten in Widerstreit geraten waren. Die Arbeitsweise, an die er sich gewöhnt hatte, wirkte einer spontanen gefühlsmäßigen Entstehung entgegen. Zusammengesetzt aus Teilen, die wenig miteinander zu tun haben, die aus verschiedenen Zeiten, verschiedenen Zonen stammen, wirken die Kompositionen zuweilen uneinheitlich, wie entschieden die Einheit der Form auch erstrebt wird. Mit mühsamer Gruppierung, in der Schematisches schroff neben Beobachtetem steht, ist gerade dieses Sippenbild befremdlich. Ruhe und Monumentalität vielfigurigen Darstellungen zu verleihen, gelang nicht stets. Hier kamen die festen Linien der Architektur und die starken Lichtkontraste der Innenräume nicht zu Hilfe. Einige gleichgültige, wie nachträglich zur Füllung eingefügte Köpfe stören. Befriedigend im ganzen, mit etwas starrer Symmetrie mit körperlich mächtigen, seelisch nicht tief beteiligten Personen wirkt die Anna selbdritt von 1511 (B. 96). Mit kühler Besonnenheit zu repräsentativer Würde erbaut, mit annähernd gleichen Abständen zwischen den Köpfen ist die Anbetung der Könige von 1511, steifer und infolge der kräftigeren und konsequenteren Lichtführung körperlich plastischer als die Anbetung, die etwa zehn Jahre früher für das Marienleben gezeichnet worden ist. Auf der Höhe steht das schon im Format außerordentliche Blatt, der sogenannte Gnadenstuhl (B. 22), Gottvater mit dem toten Christus und mit Engeln, die rechts und links symmetrisch wie mächtige Flügel von der Hauptfigur aufschwingen. Gewaltige Stoffmassen umhüllen die Körperlichkeit und wirken als tragende Kräfte, ohne die so irdisch schwere und etwas fette Leiber in so luftiger Stellung schwer erträglich sein würden – selbst im Holzschnitt. Das Ganze wirkt glanzvoll und rauschend. Der Ausdruck in den Köpfen ist nicht gleichartig. Rechts ein Engel, der im Ausdruck schwelgt wie eine dramatische Sängerin. Das milde regelmäßig geformte Antlitz Gottvaters ziemlich leer. Dem mit besonderer Sorgfalt durchgebildeten Leib Christi ist viel von der Naturstudie gewahrt. Schließlich kann jede Art von Zeichnung im Holzschnitt ausgeführt werden. Der

Zeichner wird nicht wie der Kupferstecher gehemmt und geleitet. Vollkommene Freiheit im Holzschnitt hat Dürer freilich nie in Anspruch genommen, wohl aber ein Maß von Freiheit über den Stilzwang des Kupferstichs hinaus. Gleichzeitig entstandene Holzschnitte sind verschieden voneinander in der Durchbildung, dem Grade der Illusion. Dürer war frei, den Stil zu wählen und er wählte innerhalb gewisser Grenzen bald so und bald anders. Früher lag der Zwang in der Gefühlsregung, die keine Wahl ließ, und in den Grenzen des Vermögens. Jetzt schaltet Dürer werkmeisterlich überlegen, sich herablassend zum Holzschnitte. Die Grenzen, innerhalb deren er die Art der Linienführung bestimmte, setzt der Stilinstinkt. Ein Wunschbild von dem Aussehen eines Holzschnitts hatte der Meister gewonnen. Er zeichnete nicht irgendwie und ließ die Zeichnung schneiden, sondern er zeichnete einen Holzschnitt. Und kein Blatt vermag in dem Grade wie der Gnadenstuhl uns zu belehren, was der Meister vom Holzschnitt forderte, was er dem Holzschnitt zutraute, wie weit er den Holzschnitt trieb. Das Liniennetz ist dicht über die ganze große Fläche gezogen, so daß das Papier überwunden ist. Die weißen Stellen wirken als Lichtflecke und als Höhen des Reliefs, das sich in gleichmäßiger Wellung hebt und senkt. Wolken und Strahlen und dunkele Luft schließen sich an das Figürliche zu geschlossener Bildwirkung. Das Liniennetz ist mannigfaltig geknüpft, mit Kreuzlagen und dreifachen Lagen, so daß viele graue Tonstufen entstehen, während schwere Akzente zusammenlaufender Schwärze vermieden werden. Das Ganze ist reich an milden Gegensätzen und mählichen Übergängen vom Hellen zum Dunkeln, silbrig glänzend, durchsichtig in den Schatten und aufleuchtend im Licht. Der Strich ist reinrandig und glatt geworden und anschwellend. Möglicherweise hat die Mitarbeit berufsmäßiger Holzschneider und die Rücksicht darauf diese Wendung zum Sauberen und Zügigen beschleunigt. Aber schon an sich ist Dürers Handschrift eher „ausgeschrieben“ als früher. Wie sicher auch sein Stilinstinkt war, er hätte den Holzschnitt schwerlich bis zu diesem Punkt, so weit fort von dem Ausgangspunkt, getrieben, wenn er nicht Kupferstecher gewesen wäre. Obgleich die Stilgrenzen zwischen dem Holzschnitt und dem Kupferstich eingehalten werden, etwas hat die Übung, hat die Gewohnheit der Grabstichelführung Dürers Zeichnung im allgemeinen doch bestimmt. Um 1512 setzt Dürers Tätigkeit im Dienste des Kaisers ein, worüber im Zusammenhange zu

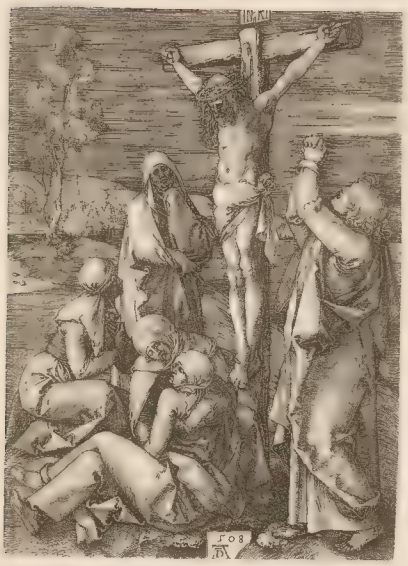
B. 47. Christus als Gärtner.

sprechen sein wird. Die selbständige Produktion im Holzschnitt hört fürs nächste fast ganz auf, während eine starke Tätigkeit im Kupferstich einsetzt. Von 1512 datiert ist nur ein bescheidener Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus (B. 113), der seit 1514 in mehreren Büchern erschien.

B. 48. Christus zu Emmaus.

Der Kupferstich

1507–1514



1508

1509

1508

Der Aufenthalt in Venedig, wie erfüllt von Arbeit er war, hatte für Dürer etwas von einer festlichen Ferienzeit, in der er sich von der Last heimischer Gewohnheiten frei fühlte. Der Grabstichel ruhte eine ganze Weile. Es gibt keinen Stich mit dem Datum 1506. Auf die drei Stiche von 1505, die beiden Pferde und die Satyrfamilie, folgt ein Blatt mit der Zahl 1507, die Beweinung Christi (B. 14), die zu der Kupferstichpassion (Tafel) gehört. Es scheint, als ob Dürer sich zögernd und unlustig an die Grabstichelarbeit gemacht habe. Die 1507 begonnene Passionsfolge wird 1508 und 1509 schwach gefördert, 1510 anscheinend gar nicht, 1511 wenig; energisch vorgenommen und zum Abschluß gebracht wird sie erst 1512. Von 1508 sind drei Einzelblätter datiert. Als Dürer 1509 vom Malwerk Abschied nahm, mit dem Entschluß, sich dem Stechen wieder zuzuwenden (siehe oben S. 69), kehrte er zunächst zum Holzschnitt zurück. 1510 und 1511 sind Blütejahre des Holzschnitts. Danach, um 1512, beginnt die starke Produktion im Kupferstich, ein Weg aufwärts. Die ausgeruhte und gewandelte Phantasie äußerte sich erst leicht im Holzschnitt, ehe sie dem Kupferstich neue Wirkungen abrang. Die Unterbrechung erwies sich als segensreich, da sie dem Meister die Freiheit der Wahl zurückgab und ihn vom Banne der Gewohnheit erlöste. Die Übung der Hand wurde rasch zurückerlangt, und der Grabstichel fähig gemacht, Lichtbewegung und geschlossene Bildmäßigkeit auszudrücken. Dürers Visionen sind nun dadurch bestimmt, daß er Maler gewesen war – wenn auch nicht genug Maler –, und die Visionen des Malers kamen schließlich in Kupferstichen am glücklichsten zum Ausdruck. Gemeinsam dem Kupferstich und Holzschnitt im Gegensatz zum Gemälde ist die Entstehung aus der Linie. Die Wirkung der Fläche, der Flecks, der Tonstufung, des mählichen Übergangs von Hell zu Dunkel gehört der Pinselkunst an. Dies ist im Groben zutreffend. Und man mag puristische Gesetze ableiten aus den Bedingungen der Verfahren. Gewiß ist, daß Dürer sich an diese Gesetze nicht gehalten hat, daß seine Tat gerade darin bestand, diese Beschränkungen zu überwinden. Der Grabstichel mehr als der Stift des Holzschnittzeichners erwies sich als entwicklungsfähig. Dürer führt den Kupferstich von der kahlen, abstrakten Formeninterpretation zur Bildmäßigkeit, indem er nacheinander Stofflichkeit und Farbigkeit, die Einheit des Raumes und des Lichts erobert. Man kann diese Errungenschaft als eine Verfeinerung, aber auch als eine Denaturierung des Kupferstichs auffassen. Mit Opfern ward der Fortschritt jedenfalls bezahlt. Wenn Dürer 1511 in der angedeuteten Richtung entscheidend vordrang, so wird deutlich, daß seine in der Malerstadt Venedig genährte Phantasie, die sich zwischen 1506 und 1511 vorzugsweise in der Altarmalerei abmühte, begierig jede Möglichkeit aufgriff, die den Kupferstich dem Pinselwerk näherte. Legt man den Hieronymus von 1514 neben den um 1498 entstandenen Hieronymus, vergleicht man diese beiden Stiche, so sieht das jüngere Blatt fast wie eine Gemälde reproduktion aus. Eine strenge Ästhetik könnte die Arbeiten, in denen wir die Blüte der Dürerschen Grabstichelkunst erblicken, als unreine Hervorbrin-

gungen der Griffelkunst zurückweisen. Der Zeichner Dürer hat im Gefängnis der Linienkunst immer sehnsüchtig nach dem farbigen Schimmer draußen gespäht. Die im Malwerk nicht befriedigte Sehnsucht hat seinen Stift gelenkt und mittelbar Befriedigung gefunden. Wenn Dürer mit dem Pinsel zeichnet, malt er mit dem Stichel.

Abgesehen von der Kupferstichpassion, die in ziemlich einheitlicher Behandlungsweise zwischen 1507 und 1513 zur Ausführung kam (1507 ein Blatt, 1508 zwei, 1509 eins, 1511 eins, 1512 zehn, 1513 eins), hat der Meister nach der venezianischen Reise mit dem Grabstichel die folgenden Platten geschaffen:

1508. Christus am Kreuz (B. 24, Tafel)
Die Madonna mit der Sternenkrone (B. 31, Tafel)
Der hl. Georg zu Pferde (B. 54, Tafel)
(das Datum scheint aus 1505 korrigiert zu sein)
1509. Christus als Schmerzensmann (B. 3, Tafel)
1511. Die Madonna mit der Birne (B. 41)
1513. Die Madonna am Baum (B. 35)
Ritter Tod und Teufel (B. 98, Tafel)
Das Schweißtuch (B. 25)
1514. Die Madonna an der Mauer (B. 40, Tafel)
Die Melancholie (B. 74, Tafel)
Hieronymus im Gehäus (B. 60, Tafel)
Die stehende Madonna (B. 33)
Der Apostel Thomas (B. 48)
Der Apostel Paulus (B. 50)
Der Pfeifer (B. 91)
Die Tänzer (B. 90, Tafel).

Die Passionsszene von 1508 (B. 24), Christus am Kreuze mit den Trauernden, hat starken Ausdruck, der von dem Ganzen kommt. Die beängstigende Verdunkelung der Luft ist dargestellt mit Schraffierung, die den Grund ausfüllt. Die Körper stehen nicht vor einer schwarzen Wand, wie Adam und Eva (1504), sondern im verdunkelten Raum. Wie mit dem Scheinwerfer werden Körperteile herausgeholt. Das Licht ist nicht, wie früher, ein Mittel, jeder Figur für sich plastische Erscheinung zu verleihen, sondern ein Instrument der Zusammenfassung. Die durchleuchtete Dunkelheit des Grundes wirkt als Mittelton, von dem die Figuren sich teilweise hell, teilweise dunkel abheben – zu geschlossener, einheitlicher Tonigkeit und Bildmäßigkeit. Die Ausführung ist nicht subtil, vielmehr kräftig auf den Gesamteffekt, auf die Stimmung gerichtet. Mit religiösem Ernst ist das dramatisch Wesentliche betont. Johannes, der aktiv, männlich, aufrecht seinen Schmerz ausruft, hält räumlich das Gleich-

gewicht gegen die geballte Gruppe der gebrochenen Frauen, die sich in ihr Leid hüllen. Die Formenklarheit im einzelnen ist erheblich herabgesetzt. Die Zeichnung ist nicht so gleichmäßig genau und detailreich wie früher. Der hl. Georg zu Pferde (B. 54) steht ein wenig schräg im Verhältnis zur Bildfläche und erwirkt ohne Gewaltsamkeit Raumtiefe. Seine Position erscheint natürlich und wie zufällig. Das Auge des Zeichners ist nicht mehr scharf eingestellt auf die Tatsachen der Körperlichkeit, auf einen Organismus, der normal ausgebreitet oder in betonter Verkürzung gezeigt, mit der kubischen Illusion alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Jetzt, der Form gegenüber freier und sicherer, drückt Dürer den Zusammenhang von Pferd und Reiter und den Sinn des Bildes, das Ritterliche und Fromme glücklicher aus. Die Figur ist von Luft und Licht umgeben, durch Reflexe belebt. Die Modellierung ist nicht zum Äußersten geführt. Das peinlich Gebannte ist gewichen, damit das Lehrhafte. Die Phantasie hat freie Bahn gewonnen, das Inhaltliche auszubilden. In dem Ganzen ist überzeugend geschildert, wie der heilige Krieger nach seiner tüchtigen Tat ein Dankgebet zum Himmel sendet. Der Gestalt ist Monumentalität scheinbar mühelos gesichert. Jedes der neuen Blätter hat eine spezifische Färbung, Atmosphäre und Stimmung, eine Tonart gleichsam, die mit der Vision geboren, vom Inhaltlichen ausgeht und den Formenbau bis zum letzten Strich bestimmt. Früher benutzte Dürer zur Modellierung jeglicher Gestalt die stärksten Gegensätze, die äußersten Endwerte seiner Skala von Hell zu Dunkel. Jetzt verwendet er das höchste Licht und den tiefsten Schatten weit sparsamer und hält sich in weiten Flächen an mittlere Grade. Man hat nicht mehr das ängstliche Gefühl, an die Grenzen gestoßen zu sein. Die Madonna mit der Sternenkrone von 1508 (B. 31) steht frei im Raum. Die Gloriole ist als Lichterscheinung gesehen. Die Figur ist nicht in der Grundfläche des Reliefs mit Strahlen gespickt. Die schwere irdische Madonna hat eine gar zu luftige Position. Dürer mag den Widerspruch gespürt haben, als er die Mondsichel an den unteren Bildrand stoßen ließ und der Figur dadurch einen – freilich zweifelhaften – Halt gab.

In der Kupferstichpassion überwiegt Kerkerstimmung. Die Figuren bedrängen einander zwischen dicken Mauern. Der knappe Raum hinderte die Entwicklung in der Breite und steigerte die Fähigkeit, in die Tiefe zu komponieren. Mit greller Bestrahlung ist Ordnung in die geballten Gruppen gebracht. Die Körper decken einander vielfach und werden wesentlich durch scharfe Gegensätze heller und dunkler Flecke von einander gelöst. Hin und wieder sind selbst Köpfe von Hauptfiguren vollkommen in das Dunkel getaucht. Hierzu bedurfte es einer Selbstüberwindung und Unterdrückung alter, noch starker Wünsche, bedurfte es einer Stoßkraft, die auf die Stärke des neuen Wunsches schließen läßt. In diesem Grade und in dieser Weise hat Dürer später das Helldunkel nicht wieder zu dramatischen Effekten gesteigert. Das Streben nach Formenklarheit regte sich wieder und durchleuchtete die Finsternis. Die kleine Holzschnittpassion steht auf derselben Stufe wie die gestochene Passion, doch ent-

spricht es dem Wesen des Kupferstichs, daß die Erzählung hier schärfer und spitzer klingt, daß die seelischen Motive deutlicher ausgeprägt werden als dort, wo der Vortrag eher freskohaft verläuft. Indem Dürer die Wirklichkeitsnähe des Ganzen steigert, büßt er von der besonderen Freiheit ein, die der Kupferstich vor dem Gemälde voraus hat. Mit der einheitlichen Beleuchtung kommt die Natürlichkeit, die Möglichkeit, mit der Natur zu vergleichen, das Bild zu kontrollieren, damit eine bürgerliche Vernünftigkeit und Abwendung von Abenteuern. Der Meister bescheidet sich im Thema. Eine so ausschweifende Vision, wie etwa das Große Glück, ist auf der neuen Stufe nicht zu versinnlichen. Das Religiöse überwiegt, wobei dem Bedürfnisse des Markts nachgegeben wird. Die Phantasie beschäftigt sich weniger mit der Wahl des Themas als mit der Durchbildung, Umwandlung und Variierung einfacher und überkommener Vorstellungen wie der im Freien sitzenden Gottesmutter. Das Landschaftliche wird mit dem Figürlichen verschmolzen zu einer innigen und frommen Lyrik, die menschliche, genrehafte Züge leicht aufzunehmen vermag.

Das Jahr 1514 ist reiche Erntezeit. Die Fruchtbarkeit setzt sich nach 1514 nicht fort. Eine Ermattung tritt ein. Offenbar war eine Steigerung nicht mehr möglich. Dürer greift danach zu anderen Mitteln. Die drei berühmten Meisterstücke – Ritter, Tod und Teufel (B. 98), Melancholia (B. 74) und Hieronymus im Gehäus (B. 60) – sind annähernd gleich groß und in engem zeitlichem Beieinander entstanden. Man hat sich bemüht, einen inhaltlichen Zusammenhang aufzuspüren, und damit die Deutung erschwert. Der Hieronymus ist erst rätselhaft geworden, als ein Grundgedanke zu der vermeintlichen Trilogie gesucht wurde. Für sich betrachtet, bietet die Darstellung keine Schwierigkeiten, und Gleichnishaftes kommt erst hinzu, wenn man in dem Bilde das Gegenstück zu der Melancholie sieht. Den Reiter trennt man neuerdings von den beiden anderen Blättern und erklärt ihn mit dem Schlagwort vom „christlichen Ritter". Das Ideal des gottesfürchtigen Helden, dem der Teufel nichts anhaben kann, wurde durch das wahrscheinlich 1497 von Erasmus von Rotterdam verfaßte, 1502 gedruckte, seit 1520 in deutscher Übersetzung verbreitete Büchlein aufgestellt. Schon in der älteren Literatur ist die Vorstellung nachweisbar, und Dürer braucht sie nicht der Schrift des Humanisten entnommen zu haben. Wie gut der Titel zu dem Stich zu passen scheint, die Konzeption der Gestaltung ging dennoch nicht von dem Inhalt aus. Der Sinn ist Zutat. Die Komposition entstand aus der Bemühung um die Form. Die eherne Ruhe und Gleichmütigkeit von Roß und Reiter, scheinbar das dichterische Motiv, entstammen zeitlich weit zurückliegenden Proportionsstudien. Das „gemessene", schöne und normale Pferd schreitet in so reiner Seitenansicht. Dieses Blatt hat eine ähnliche Geschichte wie der Stich mit Adam und Eva, nur daß die Härte der Lehrhaftigkeit jetzt listiger verschleiert wird. Der Gedanke hat zwar die Form nicht umgeschmolzen – geschweige, daß er mit der Form das Licht der Welt erblickt hätte, – aber er hat die Form aufs Glücklichste mit einem Symbole

bekränzt. Bestimmt wird die Komposition durch das Pferd, dessen Umriß wir aus älteren Zeichnungen kennen, der Reiter ist vom Pferde abhängig, und alles übrige mußte sich fügen. Die Melancholie weist keine Brüche oder Nähte auf, keine Spuren schwerer Geburt wie manche andere Schöpfungen Dürers, sie ist anscheinend in einem Zug entstanden. Idee und Form sind eins und untrennbar. Kein anderer Kupferstich des Meisters wirkt so persönlich und als Bekenntnis. Nicht minder ergreifend als die Apokalypse, spiegelt das Blatt einen Seelenzustand, nicht die Nöte des Jünglings, die Ängste vor dem Schicksal, eher faustische Kämpfe im Innern des Mannes. Die Melancholie ist das dichterisch Freieste, was Dürer im Bilddruck gewagt hat. Er hat damit seinem Publikum viel zugemutet. Die Arbeiten der Frühzeit, wie der Traum des Doktors oder das Große Glück, wenden sich rebusartig an den Verstand, während die Brücke zur Melancholie vom Gefühl geschlagen wird, obgleich das Bild mit allegorischen Zeichen reichlich ausgestattet ist. Wir empfinden: was dargestellt ist –, wenn auch vielleicht nicht genau: was Dürer darstellen wollte. „Melencolia" hat Dürer zur Erklärung hingeschrieben. Das Wort ist zweideutig. Man unterschied im 16. Jahrhundert vier „Komplexionen", von denen die eine Melancholia hieß. Der Mensch hatte dieses oder jenes Temperament, je nach dem Stern, unter dem er geboren war. Das Wort wurde auch mehr volkstümlich gebraucht, wie wir es – für Schwermut – verwenden. Indem Dürer einen weiblichen Genius darstellt, der mit Zirkel und Buch, also den Hilfsmitteln rationalistischer Bemühung, umgeben von Arbeitsgeräten, die den ganzen Kreis weltlicher Künste und Wissenschaften umschließen, versunken grübelt, drückt er die Schwermut aus, die er kannte, die melancholia ingenii, die Tragik des Genies, das vom Glück der Mittelmäßigkeit ausgeschlossen, sich einsam quält. So leicht die Nachdichtung, so schwer wird die Erklärung dem gewissenhaften Historiker. Die Verbindung der Geräte mit der Personifikation des Temperamentes bleibt zu deuten. Mit dem Studium oder doch dem Übermaß geistiger Arbeit brachte Dürer den Gemütszustand der Melancholie in Zusammenhang. Deshalb konnte er die allegorische Darstellung der weltlichen Wissenschaften mit der Versinnlichung der Schwermut vereinigen, um so mehr wie er aus Eigenem die melancholia ingenii erfahren hatte. Der Hieronymus im Gehäus ist der Stimmung nach das Gegenstück zur Melancholie. Ein zweites Temperament aber scheint mit dem Heiligen nicht dargestellt zu sein. Wenn Dürer ein Gegenstück schaffen wollte, weshalb erleichterte er das Verständnis nicht durch eine Aufschrift? Warum schrieb er nicht 2 auf das Hieronymus-Blatt, wenn der Strich hinter „Melencolia" wirklich 1 bedeutet? Und als Gegenstück zu der Allegorie paßt das Heiligenbild der Komposition nach ganz und gar nicht. Wahrscheinlich sind die Blätter nicht als Gegenstücke konzipiert. Bei der Arbeit aber mag Dürer den Zusammenhang empfunden haben – wenn auch nicht so deutlich wie die Interpreten – und als er die Stücke zusammen verkaufte oder verschenkte, wird ihm die sinnreiche Gegensätzlichkeit vertraut gewesen sein. Hier die

Unraſt, Eitelkeit, Vergeblichkeit des weltlichen Spekulierens, dort der Frieden, das Glück der Frömmigkeit, die im Gotteswort den feſten Punkt gefunden hat. Dort die trauliche, geordnete, durchſonnte Behauſung des Heiligen, hier fahles Licht, ein irritierendes Beieinander ſeltſam verſtreuter Dinge. Dort Hieronymus (der beſſer als Fauſt mit ſeiner Bibelüberſetzung vorwärts kommt), hier das dunkele Weib, das über Unlösbarem zu brüten ſcheint. Das Genie mag über ſein Ziel hinausgedrungen ſein, ſo daß die richtige Erklärung nicht befriedigt, und die befriedigende Deutung nicht richtig iſt. Wenn der Ausdruck hier mit heimlich, dort mit unheimlich bezeichnet werden kann, ſo preiſen wir die Kunſtmittel, die dem Meiſter geſtatteten, ſo Zartes und Unwägbares mit der Linie, der Gravierung, dem Drucke zu ſagen. Ein Blick rückwärts beſtätigt, daß Dürer dieſe Mittel ſich geſchaffen hat. Die um 1500 entſtandenen Allegorien ſind vergleichsweiſe nüchtern, ſachlich und kahl im Klang, nur ihr Text iſt phantaſievoll. Über die Stufe von 1504 iſt Dürer emporgeſtiegen. Der jugendliche Dürer hatte ſich pathetiſch und laut in der Freiheit des Holzſchnitts geäußert, der gereifte Meiſter offenbart ſein Tiefſtes im Zwange des Kupferſtichs. Nicht eigentlich mit neuen Mitteln. Mit Unrecht hat man ehemals geglaubt, daß ohne techniſche Errungenſchaften ſolche Wandlung unerklärlich wäre. Es iſt die hergebrachte einfache Gravierung, die Dürer in der Sehnſucht, ſeine inneren Bilder herauszubringen, alſo umgeſtaltet hat. Die wahrhaft großen Errungenſchaften ſind nur ſcheinbar techniſche Neuerungen. Dürer wob das kunſtvolle ſilberne Geſpinſt der Melancholie nicht, weil erreichte Kunſtfertigkeit ihn dazu trieb, ſondern er ſteigerte das Vermögen im Zwange der Viſion, die mit ihrer individuellen Atmoſphäre ſichtbar zu machen, drängende Luſt war. Unendlich mannigfaltig iſt die Strichführung geworden. Schwarze Grenze auf weißem Grund iſt die Linie kaum noch irgendwo. Das Relief wird nicht mehr geradwegig mit den Parallellagen der Schattierung erzwungen. Der Zeichner läßt die Form erſtehen, mittelbar. Die Linienperſpektive tritt nicht mehr ſchulmeiſterlich mit Lineal und Zirkel auf. Seit 1508 ſucht der Meiſter, die Beobachtung ſtetig ſteigernd und verfeinernd, die Helligkeitsgrade zu erfaſſen, und ſtellt, das Linienſyſtem reich variierend, eine eng geſtufte Skala von Tonflächen nebeneinander. Die Lichtumſtände, der Abſtand jeglichen Dinges vom Auge, werden entſcheidend und lenken den Grabſtichel, der im Dienſte des Bildganzen eine lückenloſe und ununterbrochene Harmonie erſchafft. Das Papier, das ehemals wie ein Reliefgrund die Kompoſition trug, das Papier, das als leere Weite der nachſchaffenden Phantaſie Spielraum gewährte, jetzt iſt es bedeckt und unſichtbar gemacht bis auf kleine ausgeſparte Flächen, die als die höchſten Töne der Lichtſtufung wirkſam bleiben. Wie die Muſik Textworte verbindet und harte Artikulation aufhebt, ſo verſchmilzt das Licht die Dinge zu einem Strom, der das Bildbett bis zum Rande füllt. Früher waren die Figuren in Bewegung; jetzt iſt das Licht tätig, entzündet ſich, ſtrahlt, trifft dort und hier auf die Dinge, ſpielt über die Dinge, ſchimmert und belebt die Oberfläche und

drückt, selbstherrlich geworden, nicht mehr dem Schein der Körperlichkeit dienstbar, den Sinn des Ganzen aus. Je mehr die Linie zurücktritt, um so nötiger wird übersichtliche Anordnung, das sozusagen inwendige Gerüst. Früher halfen die scharf modellierten einzelnen Organismen der Phantasie, die Gesamtillusion aufzubauen; jetzt gibt die Natürlichkeit des Ganzen den eingeordneten Gestalten und Gegenständen von der Illusion ab. So ist im Hieronymus von 1514 die Stube mit Luft und Licht so wirklich, daß wir die Lebensfähigkeit des heiligen Bewohners erwarten und Mangelndes ergänzen. Umgekehrt ist in dem älteren Kupferstich die Heiligenfigur so entschieden kubisch in harten Gegensätzen von Schwarz und Weiß, daß wir den an sich unklar ausgedrückten Raum ergänzen als einen der Figur nötigen Aufenthalt. Um 1504 lag die mit subtiler Stichelarbeit erzielte Natürlichkeit in den Teilen, jetzt wird die Illusion dem Ganzen gesichert. Die Strichführung gibt jeder Stelle das Ihre im Hinblick auf das Ganze. Die Wirkung ist nicht so blendend kontrastreich wie früher, aber harmonischer und vertrauter, die Zeichnung nicht so augenscheinlich meisterhaft, dient aber treuer dem Ausdruck und der Erzählung. Die drei „Hauptwerke" sind verschieden von einander insofern, wie in dem aus alten Vorarbeiten erwachsenen Reiter noch Reliefzusammenhang überwiegt, im Hieronymus Raumzusammenhang, in der Melancholie Lichtzusammenhang. Gemeinsam ist ihnen die kontinuierliche Bildlichkeit, die bis zu den Plattenrändern reicht.

Datiert von 1514 sind zwei Genrestücke, das tanzende Bauernpaar (B. 90) und der Dudelsackpfeifer (B. 91). Die breiten und plumpen Figuren sind ganz bei der Sache, in derber Natürlichkeit wie von Pieter Bruegel aufgenommen, fern von der gotischen, spitzen und gefallsüchtigen Typik, naturgetreu in den scharf beobachteten Einzelheiten der Tracht. Sie sind gegen den weißen Papiergrund, den hellen Himmel profiliert mit ausdrucksvoller Silhouette. Die Figur oder die fest zusammengeschlossene Figurengruppe steht dunkel im Ganzen zwischen dem Auge und der Lichtquelle. Dies ist ein neuer Standpunkt, und ihn einzunehmen war ein kühner Schritt, wenngleich der Meister sich ihm schon mit älteren Arbeiten genähert hatte. Damit die Einzelheiten der Form innerhalb der lichtsperrenden Masse einigermaßen deutlich wurden, galt es die Dunkelheit mit Reflexen aufzulichten, eine graue Wirkung mit gemilderten Gegensätzen von Hell und Dunkel anzustreben. Ohne schwarze Drucker erscheinen die Figuren wuchtig und körperlich, hauptsächlich dank der richtigen Zeichnung und der konsequenten Beleuchtung. Die schwungvolle Bewegung des in labilem Gleichgewicht erfaßten Paares wie die gefühlvolle Haltung des Musikanten hebt die Banalität des Gegenständlichen auf. Die Liebe zum Kleinen, die nicht kalte Neugier, auch nicht Prunken mit Scharfsichtigkeit ist, vielmehr staunende Andacht und höhere Gewissenhaftigkeit, regt sich wieder im Kupferstiche. Dürer wird aufs Neue ausführlich, nachdem er gelernt hat, Einzelheiten einzuordnen und unterzuordnen. Sind die Genrefiguren wie freiplastische Bildwerke gesehen, so beginnt Dürer im Jahr 1514, in welchem Jahr er das Reich des Grabstichels

nach mehr als einer Seite erweitert, die Statuenfolge der Apostel. Er führt zwei Blätter aus, die Apostel Paulus und Thomas (B. 50, B. 48). Viel später vermehrt er die Reihe um drei andere Glaubenshelden. Der Sinn für das Monumentale, der 1514 erwacht, beherrscht fernerhin Dürers Schaffen mit einer Entschiedenheit, die andere Neigungen zurückdrängt. In dem nie rastenden Streben, das der Grundinstinkt und das quälende Bedürfnis seiner Natur war, hat Dürer oft erobertes Gebiet aufgegeben, gleich nach den schönsten Erfolgen, und sich ein neues Kampffeld gesucht.

Studie zu dem Kupferstich die Melancholie (B. 14)
London, British Museum

1514

Technische Neuerungen im Kupferstich

1512–1518

Im Holzschnitt wurde Dürer durch die Ungeduld des Kaisers hart gedrängt, der beschaulichen Hingabe an eigene Aufgaben entfremdet und zur Heranziehung von Gehilfen gezwungen. Im Gegensatz zu der extensiven Holzschnittproduktion, wie um das innere Gleichgewicht herzustellen, schuf er gleichzeitig mit dem Grabstichel so persönliche Werke wie die Meisterstiche, die von 1513 und 1514 datiert sind. In den Kupferstichen von 1504, die als Hervorbringungen einer ersten Blütezeit zu betrachten sind, war der Glanz des Verfahrens gesteigert, aus der Technik die höchste Wirkung gezogen worden; in den Kupferstichen von 1514 dagegen, also in der zweiten Blüte, ist die Grabstichelkunst Wirkungen dienstbar gemacht, die nicht eigentlich in der Richtung dieses Verfahrens lagen und die ein Meister, der nichts als Kupferstecher gewesen wäre, niemals erstrebt hätte. Gerade damals brach Dürer sozusagen seitlich aus, mit kurzen Stößen und versuchte sich in technischen Neuerungen. Die Kaltnadelarbeit und die Ätzung haben die Tendenz gemeinsam, leichter zum Ziel zu eilen als die mühsame Grabstichelführung. Beide Verfahren wurden im 17. Jahrhundert, also im Jahrhundert der Malerei, den Malern willkommene Ausdrucksmittel, während der Grabstichel in den Händen berufsmäßiger Kupferstecher verblieb und der Reproduktion diente. Der Drang des Malers sich unmittelbar zu äußern, die ungeduldige Besorgnis, während der umständlichen Gravierarbeit, die besonnene Systematik fordert, an Frische einzubüßen, die Beweglichkeit und Lebendigkeit der Impression nicht in den Abdruck hinüberzuretten: aus solchen Wünschen und Ängsten gaben die Maler den Glanz, die Klarheit, die Genauigkeit der Grabstichelkunst auf, um bequemere und kürzere Wege zu beschreiten. Daß Dürer unter den Ersten war, die das Zukünftige spürten, daß er Vorstöße wagte in das Wirkungsbereich Rembrandts und zur Skizziertechnik der Impressionisten griff, ist als Anzeichen tief belehrend und läßt einen inneren Reichtum ahnen, der die Begrenzung der rechtgläubigen Auffassung weit überquillt. Die Kaltnadelarbeit und die Ätzung sind technisch verschieden voneinander, wenngleich zwei Wege, die in derselben Richtung von der Grabstichelkunst abbiegen. Dürer hat drei Arbeiten mit der kalten Nadel geschaffen: 1. Christus als Schmerzensmann (B. 21) mit der Signatur und dem Datum 1512 — 2. Der hl. Hieronymus (B. 59, Tafel) mit dem Datum 1512, im ersten Zustand ohne Monogramm, im zweiten mit einem in der Form ungewöhnlichen Monogramm — 3. Die heilige Familie an der Mauer (B. 43, Tafel) ohne Datum und Monogramm. Durch Überlieferung geheiligt ist eine vierte Kaltnadelarbeit, die hl. Veronika mit dem Schweißtuch (B. 64 mit dem Monogramm und 1510). Dieses Blatt ist eine Fälschung, gegenseitige Kopie nach einem Holzschnitt, der schon 1503 in einem Gebetbuch nachweisbar ist. Von den drei echten Stücken ist der Schmerzensmann vermutlich das erste. Die undatierte heilige Familie wird schwerlich wesentlich später als 1512 entstanden sein. Dürer hat also die Hand, mit der er so seltsam in die dunkle Zukunft griff, rasch zurückgezogen. Und die Anwandlung blieb folgenlos. Niemand betrat den Weg un-

mittelbar hinter ihm. Gute oder auch nur einigermaßen befriedigende Drucke von den Kaltnadelplatten sind sehr selten. Offenbar gaben die Platten nicht viele Drucke her. Dürer merkte, daß die Drucke ungleich ausfielen, schon nach wenigen Abzügen matte und unbrauchbare Exemplare herauskamen. Dieser Mißstand wird als der Grund für das rasche Aufgeben des Verfahrens betrachtet. Zu einer eigentlichen Ausgabe kam es wohl nicht. Das Fehlen der Signatur in der heiligen Familie sowie gewisse Merkmale von Unfertigkeit – ein landschaftlicher Hintergrund links ist kaum sichtbar angedeutet – kennzeichnen wenigstens dieses Blatt als einen Versuch. Daß Dürers Publikum vor der unordentlichen Erscheinung der Drucke scheute und nicht bereit war, den abenteuerlichen Schritt zu malerischer Freiheit mitzumachen, kann nach jeder Erfahrung vorausgesetzt werden. Was Dürer selbst empfand? Ein wenig war er in der Lage einer Henne, die fremde Eier ausgebrütet hat und über die ungewohnte Erscheinung der Nachkommenschaft staunt. Etwas hatte er erstrebt, als er von der methodischen, erprobten Grabstichelführung abbog, aber nicht genau das, was sich ergab. Er fand mehr als er gesucht hatte und mehr als er zu ertragen vermochte. Wahrscheinlich erschrak er über die eigene Kühnheit. Wenn er auch die Weichheit, den zarten Hauch als wertvolle Errungenschaft ahnen mochte, widerstand seiner gewissenhaften, in der Handwerksmoral erzogenen Natur die Zufallswirkung des Verfahrens. Überdies war er mit seinen wenigen Versuchen zu weit und doch wieder nicht weit genug gekommen. Er führte die Nadel bald so bald anders und kam von der Gewohnheit der Stichelführung nur stellenweise los. Man darf die Frage nach der Erfindung der Kaltnadeltechnik nicht allzu ernst stellen und Dürern nicht als den Erfinder begrüßen, darf auch nicht den Meister des Hausbuches, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts arbeitete, als den Urheber der Neuerung und den Vorgänger Dürers feiern. Die Grenzen zwischen dem Grabstichelwerk und der Nadelarbeit, die sich der Ätzung nicht bedient und die deshalb „kalt" genannt wird, sind unscharf, und es gibt Zwischenstufen. Vermag doch der Kupferstecher mit jedem spitzen Instrument, auch mit dem Grabstichel, die Platte leicht, seicht und unregelmäßig zu bearbeiten. Der gleichmäßigen, tiefen, reinrandigen, systematischen Stichelführung, wie sie Martin Schongauer ausgebildet hatte, folgten nicht alle Kupferstecher im 15. Jahrhundert. Die ihrer Anlage nach mehr Maler als Goldschmiede waren, und unter ihnen namentlich der sogenannte Meister des Hausbuchs, wählten eine freiere, beweglichere Zeichnung und näherten sich der Kaltnadelarbeit, wobei es gleichgültig und nicht feststellbar ist, welcher Instrumente sie sich bedienten. Indem der Stecher unter mählich verstärkendem oder abschwächendem Druck klar nebeneinander liegende oder regelmäßig sich kreuzende Gräben in die Kupferplatte zieht, arbeitet er mit sicherer Berechnung auf ein deutlich geschautes Bild hin; indem er sich mehr dem Gefühl überläßt, ritzt er das Metall nur an und wahrt die Beweglichkeit der Hand wie beim Zeichnen auf dem Papier. Was zu Anfang ein Mehr oder Weniger war, wird ein

Entweder – Oder. Dürer entschied sich und bildete Schongauers Grabstichelteknik aus. Den gedeihlichen Zwang, dem er sich damit unterwarf, löste er einmal, nahm ihn aber rasch wieder auf sich. Äußerlich ein Merkmal der Kaltnadelarbeit ist der sogenannte Grat. Die Metallteilchen, die der Stecher aus der Platte reißt, werden bei der Grabstichelteknik säuberlich entfernt, bei der Kaltnadelarbeit jedoch bleiben sie auf den Ritzungen und zwischen den Ritzungen stehen, vermengen sich mit der Druckerschwärze und bilden im Druck tuschige, weich ausgehende Schattenflecke, die gar nicht materiell und mehr geworden als hergestellt aussehen. In Dürers Hieronymus und in der heiligen Familie ist die durch den Grat erzielte Unbestimmtheit und Verschummerung erstaunlich stark, aber nur stellenweise. Übrigens lassen nur die frühesten und besten Drucke die Wirkung erkennen. Dürer bleibt weit entfernt von der folgerichtigen Ausnutzung der neuen Möglichkeiten. In einigen Teilen, z.B. im Gewande des heiligen Hieronymus, gibt es regelmäßige Lagen paralleler Züge, die nur etwas dünner und lascher sind als Grabstichelzüge, während im Gestein, in dem Weidenbaum und in dem Löwen Schattenflecke entstanden, die Linien untergegangen sind, und nicht sichtbare Formen geahnt werden. Der stehende Schmerzensmann bleibt technisch den Grabstichelblättern nah, hat fast keine Gratwirkung und mag Dürers erster Versuch mit der Nadel sein. Die heilige Familie, einheitlicher im Stil als der Hieronymus, erscheint als das Beste, was dem Meister in diesem Verfahren geglückt ist, wenigstens in den Augen der Heutigen, die rückschauend den Weg von Dürer zu Rembrandt wahrnehmen. Hier hat der Strich durchweg Verschwommenheit und Zweideutigkeit; die weiten tintigen Schattenflächen und die hauchzarte Modellierung des Madonnenkopfes sind zeitwidrige Erfolge, zu denen Dürer weniger in wachem Streben gelangte als von der launischen Technik geführt wurde. Die sammetartige Weichheit, die (in den wenigen guten Drucken) unserer Zeit vertraut ist und seltsam die Dürersche Form verschleiert, mag dem Meister selbst als ein fragwürdiger Gewinn erschienen sein, da er bald darauf sein Tiefstes der metallischen Reinheit des Grabstichels anvertraute.

Minder problemreich ist die Rolle der Ätzung in Dürers Bilddruck. Von seinen sechs Radierungen sind zwei von 1515, zwei von 1516, eine von 1518 datiert, einem Blatt fehlt Signatur sowohl wie Jahreszahl, und da diese Arbeit in sinnlosem Beieinander mehrere Studien vereinigt, mag sie nichts weiter sein als ein Versuch für das Technische und zeitlich vor die übrigen Stücke gestellt werden. Wesentlich vor 1515 aber hat Dürer den ersten Versuch schwerlich unternommen. Die Metallätzung war den Waffenschmieden seit geraumer Zeit vertraut. Immerhin war es ein Erfindereinfall, Platten für den Bilddruck chemisch vorzubereiten. Dürern kommt der Ruhm dieser Erfindung nicht zu. Die älteste datierte uns bekannte Radierung rührt von dem Schweizer Urs Graf her und trägt die Jahreszahl 1513. Wahrscheinlich ist auch Urs Graf, der sich nur ausnahmsweise der bequemen Technik bedient, nicht als der Erfinder oder Bahnbrecher anzusehen, vielmehr der Augsburger Meister

Christus am Ölberg. Vorzeichnung zu der Radierung B. 19. Wien, Albertina

1515

Daniel Hopfer, der mit seinen Söhnen eine große Zahl von Eisenradierungen geschaffen hat, der nicht vom Kupferstich herkam, sondern vermutlich von der Waffenätzung und der das neue Verfahren geschäftlich ausnutzte. Datiert ist zwar keine seiner Platten vor 1513, jedoch er hat überhaupt selten datiert; es gibt Mittel, wenigstens hypothetisch eine Ätzung von ihm bis 1505 etwa hinaufzusetzen. Dürers Radierungen sind wahrscheinlich, wie die Hopfers, auf Eisenplatten ausgeführt. Der Entstehung nach folgen die Blätter vermutlich so aufeinander:

Der Verzweifelnde (B. 70)
Der sitzende Schmerzensmann (B. 22), 1515
Christus am Ölberg (B. 19, Tafel), 1515
Die Entführung (B. 72), 1516
Das Schweißtuch (B. 26, Tafel), 1516
Die Kanone, 1518.

Die Ätzung lockte wegen der Mühelosigkeit. Dürer hatte 1514 den zähen Fleiß der Grabstichelarbeit aufs Äußerste gespannt und war ermüdet – es gibt keinen Kupferstich mit dem Datum 1515, nur einen von 1516 und keinen von 1517. Er suchte einen Stil zu dem neuen Verfahren, das ihm die Freiheit zu schenken schien und sie doch arg beschränkte. Der geätzte Strich ist von gleichmäßiger Breite, schwillt nicht an, ist nie keilförmig. Deshalb fehlt es ihm an Richtung und gleichsam an Willenskraft. Auf die derbe Eintönigkeit, die Feinheiten in Form, Stofflichkeit und Ausdruck verschluckt, mußte sich die Konzeption einstellen. Der Meister kam zu großem Maßstab und wurde dem Holzschnittstil genähert. Er sah bald ein, daß Schattentiefe aus gekreuzten Strichlagen hier unklares und rußiges Ansehen bekam, daß aber Gegensätze weiter Flächen von Hell und Dunkel, des weißen Papiers gegen einfache Reihen von Parallelen, starke Effekte von erregendem Zwitterlicht ermöglichten. Die Naturferne des Verfahrens gab ihm den Mut, eine so grelle und leidenschaftliche Darstellung zu wagen wie den Frauenraub. Der Christus am Ölberg hat stürmisches Pathos; der Technik ist schwere atmosphärische Stimmung abgewonnen. Das undatierte Studienblatt, das vermutlich vor 1515 entstanden ist, zeigt in vielen Kreuzlagen eine Behandlung nicht unähnlich der, die Dürer bei den Kaltnadelarbeiten angewandt hatte. Erst 1518, in dem größten geätzten Stück, der Kanone (B. 99) ist ein der Technik entsprechender Vortrag erreicht. Nach Anlage und Komposition und Zeichenstil steht diese Schöpfung allein. Mit sicherem Stilinstinkt griff Dürer dorthin, wo der Ätzung die ersten Erfolge blühen sollten, nämlich zum Landschaftlichen. Der akzentlose fließende Strich der Eisenätzung drückt den Hintergrund glücklich aus. Das mächtige Feldgeschütz, das er der Wißbegier sachlich genau veranschaulicht, ist Herrscher über weites Land. Dürer breitet die Gemarkung unter schwerem Himmel übersichtlich aus. Er kennt jetzt die Mucken der Technik und verzichtet auf Kreuzlagen. Die Kanone ist das Meisterwerk unter den Eisenradierungen. Dürer begnügt sich mit dem Gefühl, den Ausweg gefunden zu haben, und nutzt das neue Mittel fernerhin nicht aus.

1516

Im Dienste des Kaisers

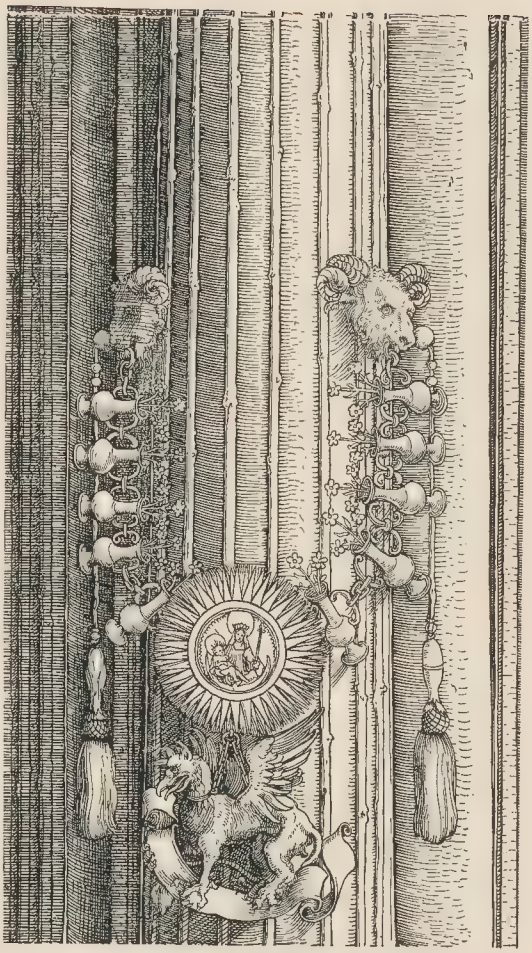
1512–1519

Teilstück aus der Triumphpforte Kaiser Maximilians (B. 138). Schrifttafel in der Bekrönung des linken Seitentors

In den Jahren 1495 bis 1510 war Friedrich der Weise von Sachsen Dürers Gönner gewesen, indem er dem Nürnberger Maler Aufträge zu Altarbildern zugewandt hatte; zwischen 1512 und 1519 war Kaiser Maximilian Dürers Gönner – in anderem Sinne. Der Meister sollte in Reih und Glied treten und gemeinsam mit Sekretären, Hofpoeten und Historikern die „inneren Bilder" des Kaisers als Holzschnittzeichner vervielfältigen. Kunst war für Maximilian ein Mittel, die kaiserliche Herrschgewalt, die in der harten Wirklichkeit zweifelhaft blieb, wenigstens im Bilde zu verwirklichen; der volkstümliche Holzschnitt war ihm ein Weg zur Popularität. Durch seine Heiraten dem Kunstkreis der van Eyck nahe gebracht wie dem Kunstkreis Lionardos, hat Maximilian dennoch die Zeichner in Augsburg und Nürnberg bevorzugt und ihrer geistigen Beweglichkeit vertraut. Maximilian war ein optimistischer Dilettant, der sich unbedenklich durch die Wirren der Zeit schlug. Wenn er mit seinem Nachruhm weit stärkere Charaktere und tüchtigere Fürsten überstrahlt, sind die Erfolge entscheidend und die Weltweite seiner Pläne. Sein Glück bei Lebzeiten war freilich untermischt mit Rückschlägen und Demütigungen. Aber er fiel immer auf die Füße. Und in der Folge erwuchs die habsburgische Weltmacht aus seiner Saat. Von den vielen ungeduldigen Griffen und Anknüpfungen erwiesen sich einige als glückbringend, wenn nicht für sein Volk, so doch für sein Haus, und deshalb als „weitsichtig". Die Entdeckung Amerikas

fiel in seine Zeit. Die burgundische Heirat entschied über die europäische Politik für Jahrhunderte. Kleine Taten und große Ereignisse. Wenn sein Charakter und sein Handeln den Ereignissen nicht gewachsen waren, so ging das Höchste nicht über seine Vorstellung. Verzichtet hat er niemals und keine Hoffnung begraben. In der Welt der Gedanken und Illusionen war er ein gewaltiger Herrscher. Als Kind seiner Zeit hat der Kaiser gern in den Spiegel geblickt, der den Glanz seiner Person wiedergab. Sein Familienstolz war größer als seine persönliche Eitelkeit. Er sah sich am liebsten als den Erben und den Ahnherrn. Erbrecht ging ihm vor Macht. Die genealogische Kette suchte er so lang wie möglich zu schmieden. Er fühlte sich mit dem heidnischen und biblischen Altertum verbunden, da Hektor von Troja sein Ahnherr war und Noah und Osiris, und mit dem christlichen Himmel, da sein Stammbaum genug Heilige aufzuweisen hatte. Scheint all das müßige Spielerei zu sein, so war es Maximilians schöpferischer Wunsch, diese Illusionen in Realitäten zu wandeln, und mit Hilfe des Holzschnittes glückt die Wandlung beinahe. Mindestens der Nachruhm wurde gesichert. Und der Kaiser steht vor unseren Augen, wie er sich am liebsten sah, geschmückt mit den Zeichen seiner Macht, gewandt in allen Künsten, versippt und verbunden mit den Großen und Mächtigen aller Zeiten. Überall und nirgends zu Hause, errichtete der Kaiser nicht Bauwerke zu seinem Gedächtnis wie die italienischen Stadtdynasten, sondern bediente sich des Buches und des Bilddrucks zu örtlich nicht gebundener Propaganda. Er suchte dem volkstümlichen Mittel monumentale Form und fürstlichen Inhalt zu geben. Und der Holzschnitt erwies sich als dauerhafter denn Gemälde und Bauwerk, wenn auch nicht als monumental. Maximilian, der seinen Biographen die Arbeit vorwegnahm, verfuhr dabei nicht so sachlich wie Julius Caesar oder Friedrich der Große, eher wie ein Dichter, nur daß er kein Dichter war, und auch unter seinen Schreibern sich keiner fand. Das Bild trat für den Text ein. Während der Weißkunig und der Teuerdank weder als Dichtungen noch als Berichte genießbar sind, strahlt von den Holzschnitten die Glorie aus, die den „letzten Ritter" umgibt. Wie Glück und Unheil im Leben dieses Kaisers stetig aufeinander folgen, in der Nachwirkung aber vieles zum Segen ausschlägt, so ging es mit den Veröffentlichungen, die durch Geldnot behindert, Bruchstück blieben, dennoch – Dank Burgkmairs und Dürers Eingreifen – über die kaiserlichen Wünsche hinaus wuchsen, einen unzerstörbaren Festesglanz verbreiten und eine überreiche Anschauung von dem häuslichen und öffentlichen Leben, von den Liebhabereien und den Taten Maximilians bewahren. Der Kaiser besaß gewiß Sinn für Größe, sah aber die Größe naiv in der Menge, der Häufung, in der großen Zahl. Deshalb erschien ihm der Holzschnitt nicht unwürdig, nicht zurückbleibend hinter seinen Ansprüchen. Konnte man doch viele Holzschnitte aneinander reihen. Die endlose Länge, die Unerschöpflichkeit, das Unkonzentrierte, formlos Fließende der Publikationen spiegelt seine an Einfällen reiche und unruhige Geschäftigkeit wieder. Von 1512 bis 1519 bestimmen die ungeduldigen Wünsche des

alternden Kaisers Dürers Produktion. Im Kupferstich blieb der Meister sein eigener Herr, im Holzschnitt aber wurde er aus der Tiefe in die Breite getrieben und mußte sich mit absurden und pedantischen Aufgaben quälen. Ehrenvoll freilich war die Zumutung, die den süddeutschen Holzschnitt plötzlich zu einer kaiserlichen Kunst machte. Aber dieser Glanz wurde hoch bezahlt. Burgkmair besaß ein glückliches Talent, fürstliche Repräsentation auszudrücken. Ihm kam der kaiserliche Auftrag zugute und weckte seine Begabung. Was er in diesem Dienste geschaffen hat, ist Mittelpunkt und Höhepunkt seines Lebenswerkes. Auf Dürers schwere und tiefe Natur wirkten die Ansprüche ablenkend und herabziehend. Der Nürnberger war nicht mit ganzem Herzen bei der Sache und ließ sich von Schülern helfen. Schon die geforderte Quantität wurde dem gewissenhaften Zeichner lästig. Das Verhältnis des Zeichners zum Holzschneider wandelt sich. Es ist kein Zufall, daß zwei Holzschneider berühmt werden, Hieronymus in Nürnberg und Jost de Negker in Augsburg, daß diese Namen in Verbindung mit den kaiserlichen Unternehmungen anspruchsvoll auftauchen. Für den Kaiser und seine Sekretäre, die pünktliche und korrekte Bildübertragung verlangten, standen Dürer und Burgkmair nicht viel höher als die Holzschneider, tiefer als die Wiener und Innsbrucker Hofmaler und viel tiefer als die humanistischen Hofpoeten und Historiker. Mindestens zu Anfang war die Rangordnung so, später mag der Kaiser gespürt haben, wie viel er den Zeichnern verdankte. So wird die Freiheit Dürers gewachsen sein. Wenn sonst in Dürers Werk die Teilnahme berufsmäßiger Holzschneider vielleicht nur Ausnahme war, wurde sie hier die Regel. Die Arbeits-



Teilstück aus der Triumphpforte Kaiser Maximilians (B. 138). Von der äußeren Säule links am Mittelportal

teilung wurde bei dem riesigen Umfange der Produktion nötig. Etwas Äußerliches, Kalligraphisches kam durch die eilfertige Geschicklichkeit der Holzschneider in das Verfahren. Dürer war abhängig von dem Kaiser, der das Sachliche und Inhaltliche, das Historische, Emblematische und Heraldische mit einer bis ins Kleinste reichenden Peinlichkeit überwachte, freilich ruckweise, zumeist aus der Ferne und oft nachträglich. Dürer war abhängig von Stabius, der ihm 1512 in Nürnberg das Programm vorlegte und erläuterte, das Programm zum Triumph, der aus der Ehrenpforte (B. 138) und dem Triumphzug (B. VII 229, 81) besteht. Dürer war abhängig von Jörg Kölderer, dem Innsbrucker Hofmaler und Baumeister, der das Werk, das Dürer auf die Holzstöcke übertragen sollte, in Miniaturmalerei nach den Angaben des Stabius bereits ausgeführt hatte. Diese Fessel freilich scheint der Nürnberger einigermaßen gelockert zu haben. Drei Wappen sind unten an der Ehrenpforte zu sehen, das des Stabius zuerst, dann Kölderers Wappen, endlich, etwas kleiner als die beiden anderen, das Dürersche. Je besser die verwickelte Geschichte der kaiserlichen Publikationen, namentlich durch die eifrige Wiener Forschung aufgeklärt wurde, desto entscheidender erschien der Anteil der Miniaturmaler, die in Innsbruck und in Wien saßen. Jörg Kölderer, der den Titel eines Hofmalers führte, ist der Schöpfer der Ehrenpforte und des Triumphzuges, wenn anders die trockene Versinnlichung des schriftlich festgestellten Programms eine Schöpfung genannt werden kann. Seine Miniatur war Dürers Vorlage, ist aber vermutlich nicht als Vorlage oder nicht nur als Vorlage entstanden. Die Farbigkeit wäre ja im Hinblick auf den Holzschnitt überflüssig gewesen. Man kann sich vorstellen, daß der Kaiser mit den Miniaturen ein abgeschlossenes Werk für sich herstellen ließ. Als dann der Gedanke einer Verbreitung und Vervielfältigung durch den Holzschnitt auftauchte, wandte man sich nach Nürnberg und Augsburg. Freilich strebte Dürer über die Grenzen bloßer Reproduktion hinaus. Am Ende wurde der Triumph im Holzschnitt etwas Anderes und Besseres als Kölderers Malerei. Und der Kaiser scheint die Veredelung gespürt zu haben. Gänzlich zu überwinden waren die Widerstände nicht, die Monstrosität des baulichen Gerüstes, die unübersichtliche Riesenhaftigkeit, die im Holzschnitt nicht zu Monumentalität gedeihen konnte. Die Verfehltheit des Ganzen, das kein Künstler, geschweige Dürer, erdacht hat, wird offenbar, da man zuerst nichts erblickt als ein schlecht proportioniertes und kleinlich dekoriertes Bauwerk. Genießt man aber die schwungvollen, phantasiereichen Einzelheiten, dann verliert man den Zusammenhang der Form und des Inhalts aus dem Auge. Statt des natürlichen Nacheinanders der Blätterreihe im Buch ein unerträgliches Neben- und Übereinander der Bilder. Aus fast 200 Stöcken ist ein Holzschnitt errichtet, der über 3 Meter hoch und fast 3 Meter breit ist. Dürers Geist offenbart sich hauptsächlich im Ornament, wo der sprödeste Stoff – die erklügelten Bilderrätsel – belebt und zu erhebender Festdekoration gewandelt ist. Im Figürlichen überwiegt der durch Dürers Nähe gesteigerte Stil Hans Springinklees. Dieser Gehilfe war Dürers Hausgenosse und

arbeitete nach Anweisung, vielleicht nach Skizzen seines Meisters. Innerhalb der Teile, die im weiteren Sinne dürerisch erscheinen, ist ein zweiter Gehilfe zu erkennen, vielleicht Hans Dürer, des Meisters jüngerer Bruder. Da die Ehrenpforte symmetrisch ist, gab es in der Architektur viel zu kopieren, so daß auch schwächere Mitarbeiter sich nützlich machen konnten. Deutlich löst sich die plumpe Stilart Wolf Trauts, der eine Anzahl der historischen Szenen gezeichnet hat. Immerhin behielt Dürer so weit die Zügel in der Hand, daß leidliche Einheitlichkeit gewahrt blieb – abgesehen von den Rundtürmen zu äußerst rechts und links. Diese Rundtürme sind baulich schlecht mit dem Körper des Triumphbogens verbunden und wirken wie Anhängsel. Die hier angebrachten Kompositionen sind – mit einer Ausnahme – undürerisch im weiteren Sinn und werden dem Regensburger Albrecht Altdorfer zugeschrieben. Vermutlich wurden diese Teile zur Beschleunigung der gewaltigen Arbeit als gesonderte Aufgabe vergeben und direkt auf Grund von Kölderers Vorlage ausgeführt. Nur eine Darstellung, die Auffindung des heiligen Rockes in Trier, die fünfte Szene, von oben gezählt, im linken Turm, scheint von Dürer eingefügt worden zu sein. An der entsprechenden Stelle rechts ist gar keine Darstellung. Von Dürer selbst auf den Stock gezeichnet innerhalb des mittleren Hauptteiles wurde namentlich die reich belebte Bildersprache der Ornamentik (Abb. S. 101), so die Rahmung des mittleren Tores und die Bekrönungen oberhalb der Seitentore, mit Astwerk, Laub, Tieren, Greifen, Sirenen und einige Statuen, wie der hl. Arnolff. Die unendlich vielen Halbfiguren sind mit wenigen Ausnahmen von Springinklee, der auch neben Wolf Traut einen großen Teil der historischen Darstellungen gezeichnet hat. Von Dürer selbst stam-

Aus der Triumphpforte Kaiser Maximilians (B. 138).
Der Kaiser mit den Seinen. – Die 11. Szene rechts

men jedoch einige Szenen, nämlich von den 12 Bildern über dem rechten Tor das 3., 10. und 11. (Abb. S. 103), über dem linken das 2. und ganz wenige Halbfiguren. Seine Arbeiten sind zum Teil ersichtlich Korrekturen, die an die Stelle verworfener Stöcke der Gehilfen traten. Der Triumphzug gehört inhaltlich zur Pforte, aber nicht so, daß das Auge beide Werke mit eins umfassen könnte. Man kann den Streifen des Zuges abrollen oder zerschneiden und wie ein Buch durchblättern. Der gedachte Zusammenhang besteht darin, daß dieser Zug dieses Tor durchziehe. Auch der Zug beruht auf Miniaturen Kölderers, die ihrerseits auf das Programm des Stabius zurückgehen, der sich seinerseits an kaiserliche Anordnungen hielt. Die Übertragung auf den Holzstock wurde zwischen Augsburg und Nürnberg geteilt. Burgkmair bekam mehr zu tun als Dürer, der hier Stileinheit nicht erzwingen konnte, da er die Arbeit der Augsburger nicht bestimmte und von seinem Teil das Meiste dem Springinklee überließ. Neben Burgkmair und Springinklee sind Schäufelein und Beck tätig und in vielen Teilen ein tüchtiger Zeichner, der vielleicht mit Recht für Hans Dürer gehalten wird. Von Albrecht Dürers Hand ist nichts als der Wagen mit der burgundischen Heirat (Abb. S. 105). Die Stöcke wurden zwischen 1516 und 1518 und vielleicht noch später ausgeführt. Der „große Triumphwagen des Kaisers" (B. 139) ist eine einheitliche Arbeit Dürers, die mittelbar mit dem Triumphzuge zusammenhängt. Die Entstehung läßt sich in drei Zeichnungen des Meisters verfolgen. Pirkheimer verdrängte den Stabius als schmeichelnder Hofpoet und führte eine gelehrte Allegorie mit 22 Tugenden ein, Personifikationen, die den Wagen begleiten und die Pferde führen. Der Wagen, der in Dürers Zeichnung von 1518 den Kaiser mit seiner Familie trägt, zeigt schließlich in dem 1522 erschienenen Holzschnitt den Kaiser allein. Aus dem Mittelstück des Triumphzuges war dieser Wagen zu einem besonderen Werk erwachsen – die Stöcke waren nicht Eigentum des Kaisers –; Dürer gab es auf eigene Verantwortung nach dem Tode Maximilians heraus. In den Anfängen der Holzschnittausführung stecken blieb der Freydal. Einem umfangreichen Codex von Miniaturen, der die Turniere und Mummereien des Kaisers enthält, stehen nur fünf Holzschnitte (P. 288 bis 292) gegenüber. Man kann die belebende und steigernde Tätigkeit des Zeichners bei der Vergleichung beobachten. Zu einer Publikation im Sinne des kaiserlichen Planes kam es nicht. Die wenigen fertiggestellten Stöcke wurden nach Maximilians Tode von Nürnberger Druckern herausgegeben. Dürer wandte nicht allzu viel Liebe an diesen Auftrag. Die Schnitte zeigen zwar durchaus seinen Stil, sind aber ziemlich grob. Dürers seit 1512 bestehende und immer enger werdende Verbindung mit dem Kaiser gipfelte 1518 in einer Begegnung zu Augsburg, wo der Meister am 28. Juni Gelegenheit fand, den Kopf der Majestät nach dem Leben zu zeichnen. Die berühmte Zeichnung wird in der Albertina zu Wien bewahrt. Nicht weniger als vier Holzschnittausführungen, die direkt oder mittelbar auf diese Zeichnung zurückgehen, sind bekannt geworden (B. 153, 154). Die älteste und beste Ausführung, die am ehesten als

Teilstück aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians (B. VII 229, 81). Der Wagen mit der burgundischen Hochzeit

Arbeit Dürers im engeren Sinne betrachtet wird, ist selten geworden. Man erkennt diesen ersten Stock am leichtesten an der Inschrift. Das a und e in Caesar stehen unverbunden nebeneinander, während im zweiten und dritten Stock diese Buchstaben miteinander verbunden sind. Die vierte Ausführung ist an dem hinzugefügten reichen Ornamentrahmen leicht zu erkennen. Nur der erste Stock scheint in Nürnberg geschnitten und erschienen zu sein, die anderen sind vermutlich in Augsburg entstanden. Der reiche Rahmen zeigt den Stil des Augsburger Zeichners Hans Weiditz. Eine der Kopien kommt in einem Golddrucke vor, dessen kunstvolle Ausführung auf den Augsburger Holzschneider Jost de Negker schließen läßt. Wenn Dürer im Jahre 1515 berichtet, er habe seit 3 Jahren viel Fleiß auf Visierungen für den Kaiser gewandt, so denkt er dabei vermutlich nicht nur an die Triumphholzschnitte, sondern auch an das gedruckte Gebetbuch mit den berühmten Randzeichnungen, das in der Münchener Bibliothek bewahrt wird. Die Zahl 1515, die als Abschlußdatum unter der Ehrenpforte steht, findet sich auch in diesem Gebetbuche. Man hat mit einleuchtender Argumentation die Vorstellung eingeführt, für das gedruckte Gebetbuch wäre Holzschnittausführung des Bildschmucks geplant gewesen. Das Exemplar mit den Zeichnungen Dürers, zu dem die Bogen mit Zeichnungen anderer Meister, die in Besançon gefunden worden sind, gehören, sei das für den Kaiser bestimmte Exemplar, zugleich Probe und Vorlage für den Holzschnittschmuck der Auflage. Vorausgesetzt, daß diese Auffassung richtig ist, wäre es doch verfehlt, Dürers Randzeichnungen schlechthin als Holzschnittvisierung zu betrachten. Gewiß hätte man die Zeichnungen ohne erhebliche Einbuße auf die Stöcke übertragen können, aber für Dürers Schaffen war das Gefühl entscheidend, daß er das eine Exemplar, das Gebetbuch für die Person des Kaisers, mit eigener Hand zu schmücken hätte, er dachte mehr an Schreiben als an Drucken und wählte einen launigen, zierlichen Schnörkelstil, der einigermaßen abweicht von seinem Holzschnittstil. Und weshalb bediente er sich verschiedenfarbiger Tinten, wenn ihm das Ziel des Druckwerkes fest vor Augen stand? Irgendwie im Zusammenhange mit den kaiserlichen Aufträgen, jedenfalls aus dem Geiste der höfischen Historiker, die alles, was sich irgend mit dem Hause Habsburg in Verbindung bringen ließ, ans Licht zogen, ist um 1515 der Holzschnitt entstanden, in dem man die sechs Schutzheiligen von Österreich statuenhaft dicht beieinander sieht (B. 116). Es gibt einen zweiten Zustand, wo rechts noch zwei Heilige ziemlich unglücklich angefügt sind. Die Figuren sind den besten Statuen der Ehrenpforte gleichwertig. Der Holzschnitt Dürers wurde in dem Jahrzehnt zwischen 1510 und 1520 abgetrieben von dichterischer Gestaltung zu prosaischer Mitteilung und sachlichem Bericht, vom Symbol zur Allegorie. Die rechnende und messende Vernunft hatte seit langer Zeit in des Meisters Seele mit der Imagination im Kampf gelegen. Im Verkehr mit den Humanisten wähnte Dürer, sein Werk in ihrem Geiste fördern zu können, von dem tiefliegenden Gegensatz zwischen Kunst und Wissenschaft nichts ahnend. Seine Ehrfurcht vor

jeglicher Erkenntnis und sein heiliger Eifer für die Wahrheit ließen ihn sich der naturwissenschaftlich korrekten Darstellung eines merkwürdigen Tieres mit tiefem Anteil widmen. So entstanden im Zeitalter der Entdeckungen, in einer Periode, in der die Wissenschaft phantasievoll und enthusiastisch war, der Holzschnitt mit dem Rhinozeros (B. 136), den Dürer 1515 nach einer Zeichnung, die er aus Lissabon erhalten hatte, schuf, und um dieselbe Zeit für Stabius zwei Karten des Sternenhimmels (B. 151, 152). Dürer arbeitete gern mit den Humanisten, stellte sein Wappen stolz neben die Wappen des Stabius und Heinfogels. Er zeichnete die Sternbilder scharf und fein mit eigener Hand auf den Holzstock. Im Dienste der Gelehrten näherte sich Dürer allen Fakultäten, der gesamten mit abergläubischen Vorstellungen untermischten Gelehrsamkeit seiner Zeit, der Astronomie, Mathematik, Medizin, Historie, Archäologie und Philologie und nährte aus allen Bildungsquellen die eigenen kunsttheoretischen Bemühungen.

Der Kupferstich

zwischen 1516 und 1526

Die episodischen Experimente mit der Ätzung ließen auf Ermüdung schließen und brachten Enttäuschung. Dürer kehrte zögernd zu der Grabstichelarbeit zurück. Er führte, soweit die inschriftlichen Daten uns belehren, 1516 und 1518 je einen Kupferstich aus, 1519 vier, 1520 zwei, 1521 zwei, 1523 drei, 1524 einen, 1526 drei. Fruchtbar ist also das letzte Jahrzehnt nicht gerade. Der sogenannte Degenknopf, ein kleiner, runder, nielloartiger Stich, mit Christus am Kreuz und Trauernden (B. 23, doch ist hier eine täuschende Kopie beschrieben, erst P. erkannte das Original) wird in einem Briefe Dürers an Spalatin vom Beginn des Jahres 1520 in folgender Weise erwähnt: „ich schick zwei gedrückte Kreuzle sind in Gold gestochen". Die Gegenseitigkeit der Buchstaben INRI bestätigt, daß die Gravierung ursprünglich zu einem Schmuckzweck, nicht eigentlich für den Druck, bestimmt war. Falls die weit zurückreichende und glaubwürdige Überlieferung recht hat, daß ein Schwertgriff Maximilians damit geziert war, müßte die Arbeit vor 1519, dem Todesjahre des Kaisers, entstanden sein. Die seit 1516 entstandenen Platten enthalten weder im Thema noch in der Behandlung Neues, abgesehen von dem Bildnis, das sich als die Errungenschaft der Spätzeit heraushebt. In die Mitte des letzten Jahrzehnts fällt die niederländische Reise, die dem Meister Ehren und Anregungen brachte. Die Jahre vor der Reise sind einigermaßen leer. Die Neigung zu erzählen ist in dieser Zeit gering. Die Bedürfnisse des Marktes bestimmen zumeist die Produktion. Mit ebbendem Gefühlsanteil wird das alte Thema der Madonna artistisch hin und her gewendet. Der Meister beschränkt sich auf die Figur. Die Landschaft verödet. Wo – ausnahmsweise – im hl. Antonius (1519, B. 58, Tafel) der breiten kauernden Figur reicher landschaftlicher Hintergrund angefügt, und die Gestaltungsträgheit scheinbar überwunden ist, wird eine weit früher entstandene Studie nachträglich verwendet. Konzentration auf die massige, im Umriß fest zusammengehaltene Einzelgestalt kündigt an, daß Dürers letztes Streben der Statue galt. Mit den gelehrten Humanisten lebte Dürer im Gedanklichen. Die farbige Sinnlichkeit verblich. Seine Religion blieb nicht im Einklang mit dem naiven Volksglauben, dem er Bilder zu schaffen nicht aufhörte. Luthers aufrüttelnde Tat riß ihn in schwere geistige Nöte, in denen ihm das Bild der Himmelskönigin und Gottesmutter am wenigsten helfen konnte. Von dem Bibelworte wurde das Heil erwartet. Im übrigen wankte die Kirche mit all ihren Zeichen, Formen, Bildern und Tröstungen. Dürers sozusagen nachgeborene Madonnen haben übergroße Köpfe und sind in dicke Stoffe gehüllt. Geflissentlich verschönt und wenig individuell, empfängt ihre irdische Körperlichkeit Verklärung von außen, durch das Licht, das zumeist von ihrem Haupt und vom Kopfe des Christkindes in pfeilartig spitzen Strahlen ausgeht. Die eine Madonna von 1520 (B. 37) hat einen puppenhaft leeren Kopf. Hier und sonst ist das Gewand von den Knien abwärts drapiert und ohne rechten Zusammenhang mit einem Bewegungsmotiv, das den ganzen Leib entscheidend durchdränge. Indem die Aufgabe den Meister geistig nicht

ausfüllt, wird der Grabstichel von erfahrener Meisterschaft, aber nicht mehr von erregter Empfindung gelenkt. Der Kupferstich ist an sich ein tyrannisches Verfahren. Solange Dürer feurig ins Unbekannte vorwärtsdrang, blieb seine ernste Wahrheitsliebe Siegerin. Jetzt aber, da er kalten Blutes mit dem schwer errungenen Können schaltet, offenbart der Grabstichel Virtuosentum. Die Wandlung ist eher spürbar als nachweisbar. Dürer gibt nichts auf, er bleibt auf dem Standpunkte, den er zwischen 1508 und 1514 erobert hat. Aber – scharf zugesehn – gibt es kein Stehenbleiben. Das System der Strichführung ist zwar 1520 dasselbe wie 1514: Tonstufung zu geschlossener Bildwirkung mit Parallelen, Kreuzlagen, Punkten dort, wo das Licht in den Schatten übergeht, Punkten auch zum Ausdruck des Stofflichen und bogig geführte Linien zur Modellierung des Fleisches. Indem die Form aber größer und leerer wird, entstehen motivarme Flächen, die mählich zu beschatten, zu beleben, Aufgabe der Grabstichelarbeit wird. Die Leiber, Köpfe und Glieder sind hoch gewölbt, kuglig, zylindrisch. Die begrenzenden Linien werden rundwellig bis zur Manier. Das Rieselnde, Gespaltene, weit Geschwungene der Form ist geschwunden. Die Zeichnung ist einfacher in den Hauptlinien und milder im Detail. Der Grabstichel wird minder tief, minder entschieden geführt, so daß die Gesamtwirkung an metallischem Glanz ein wenig einbüßt, silbriggrau und weniger blühend wird.

Am 12. Juli 1520 brach Dürer von Nürnberg auf, mit seinem Weib, einer Magd und schwerer Fracht, die viel von seiner gedruckten Kunst enthielt, fuhr über Frankfurt und Cöln den Rhein abwärts und blieb fast ein Jahr in den Niederlanden. Er hielt sich hauptsächlich in Antwerpen auf, von wo aus er Reisen nach Mecheln, Brüssel, Brügge, nach Zeeland und Aachen unternahm. Der erste Zweck der Reise war der Wunsch, die ihm von Kaiser Max verliehene Jahresrente von dem neuen Herrscher, der zu Aachen gekrönt werden sollte, bestätigt zu erhalten. Sodann galt die Fahrt dem Vertriebe der Kupferstiche und Holzschnitte. Scharf kaufmännisch verfuhr Dürer dabei aber nicht, da er von seiner Kunst fast so viel verschenkte wie verkaufte. Er reiste ohne Hast, nahm sich Zeit, Sehenswertes jeglicher Art, Baulichkeiten, Aufzüge, fremde Kunst und merkwürdige Dinge, die aus den neu entdeckten Ländern gekommen waren, staunend zu betrachten. Überall freundlich aufgenommen, von den Malern der Niederlande mit Ehren empfangen, lernte er tüchtige und hochstehende Männer kennen, nicht nur stammverwandte Kaufleute, die in den Niederlanden ihrem Handel oblagen, sondern auch Italiener und Portugiesen, nicht nur Maler, sondern auch Gelehrte. Fürstlichkeiten und Würdenträgern trat er nah. Überall spürte er mit Genugtuung die Wirkung seiner Leistung. Wir sind genau unterrichtet über das Reisejahr, da wir Abschriften eines Tagebuches besitzen, in dem wir des Meisters Weg und sein Tun Tag für Tag verfolgen. Freilich sind die Angaben trocken und knapp, eigentlich nur geschäftliche Notizen über Ausgaben, Einnahmen und dergleichen, aber sie schließen sich doch zu einem an intimen

Zügen reichen Bilde zusammen. Antwerpen war um 1520 eine bewegte Weltstadt, wo das kaufmännische Treiben höhere Wogen schlug als in Nürnberg, und das Kunstleben, weniger tief als breit, in Geltung und Ansehen, glänzend und ertragreich, dem Deutschen viel und namentlich vieles bot. Der Kunstfreund fragt, wie die fremde Luft mit Anregungen und Eindrücken Dürern und seiner Kunstübung bekommen sei, ob und in welcher Art die bunte, stetig wechselnde Schau befruchtend gewirkt habe. Wir kennen zum guten Teil, was Dürer zu sehen bekam, und wissen von den Meistern, mit denen er verkehrte, von Quentin Massys, Patinier, Orley und Jan Provost. Dürer war um 1520 reif und fertig, und sein Selbstgefühl wurde in den Niederlanden gestärkt, nicht nur, weil er hier und dort mit Ehrfurcht begrüßt wurde und den in die Weite gedrungenen Ruhm genoß, sondern auch, weil er seine Überlegenheit im Angesicht des gestaltungsträgen niederländischen Schaffens spürte. Von der alten und großen niederländischen Kunst bekam er manches zu Gesicht, aber die ehrwürdigen Monumente Jan van Eycks und Rogiers betrachtete er als Kostbarkeiten und gewiß nicht als Vorbilder. Im Kreise der Maler, mit denen er in Berührung kam, ging die Rede von dem neuen, nämlich dem italienischen Stil, von freier Erfindung, jedoch nicht von der Maltradition, die man als etwas Selbstverständliches nicht schätzte, überdies aufzugeben im Begriffe war. Vor einem Hauptwerk Jan Gossaerts stand Dürer als Kritiker. Der Deutsche kam aus Antwerpen zurück, wie wenn er in Rom gewesen wäre – nicht nur, weil er in dem Niederland wahrscheinlich Marc Antons Stiche und damit den Auszug aus Raphaels Kunst in die Hände bekommen hatte, sondern auch, weil seine Entwicklung, die auf der Reise gefördert wurde, dem Ideal der römischen Hochrenaissance, dem Klassischen zustrebte. Er kam heim, bestärkt in seinen Überzeugungen, neu belebt, auf klare Ordnung und festen Bau hingewiesen, mit dem Entschluß, Denkmäler aufzurichten. Geistig und menschlich hat er in der freien Luft der Fremde und im Umgange mit vielen Personen von Rang und geistiger Bedeutung gewonnen. Direkt hat ihm die niederländische Kunst wenig geboten. Jedenfalls hat er unendlich viel mehr gegeben als empfangen, da er freigebig die Saat seines Bilddrucks ausstreute, aus der in Kopien und Nachahmungen eine üppige Ernte erwuchs. Für die Motive war man dankbar. Das Handwerk begann man zu verachten. Dürer hat für sein Handwerk nichts gelernt bei den Niederländern und sie mit seinen Bildgedanken belehrt. Dürers Produktion wurde befruchtet, da sein Gesichtskreis erweitert, seine Beobachtung geschärft wurde, da er an Weltsicherheit gewann und namentlich an Menschenkenntnis. Der Verkehr mit den Fremden wurde ihm eine Schule der Porträtkunst. Er nahm sehr viele Bildnisse auf – mit Kreide, in großem Stil, in stattlichem Format. Eine lange Reihe zum Teil bedeutender und charaktervoller Köpfe ist uns erhalten. Aus dem gesteigerten Bewußtsein von der eigenen Bedeutung zog er die Fähigkeit, fremde Größe zu verkünden.

Die Renaissance hat den Menschen entdeckt. So hat Burckhardt das, im 15. Jahrhundert wenn nicht entstandene, so doch gewachsene Interesse an der Persönlichkeit formuliert. Ehemals war der Mensch Glied der Gemeinde, der Familie und des Standes. Im Schutze der Gemeinschaft, in Ausübung eines Amtes, als Vertreter eines Namens wagte er sich an die Öffentlichkeit. Im Dienste einer höheren Macht, eingeordnet, gefesselt, mit gefalteten Händen, zugelassen, mit verschlossener Eigenart wird er abgebildet. Das 15. Jahrhundert löste das Porträt vom Andachtsbild, nicht ohne daß an dem isolierten Porträt noch für lange Zeit etwas von der Stimmung des Andachtsbildes haften blieb. Mürrisch dumpf, gespannt, bekümmert blicken die Bildnisse des 15. Jahrhunderts drein. Das Porträt im Bilddruck, also das Porträt in vielen Exemplaren, hat den Ruhm, die allgemeine Teilnahme an der Persönlichkeit zur Voraussetzung. Es dauerte lange, bis daß ein leibhaftiges Abbild würdiger und begehrter Inhalt eines Kupferstichs zu sein schien. Das dreiste Hervortreten auf der einen Seite, die Popularität und Heroenverehrung auf der anderen Seite ließen in Italien im 15. Jahrhundert die Medaille entstehen, in Deutschland zu Beginn des 16. Jahrhunderts das gedruckte Bildnis. Dürer hat viele Porträts gezeichnet und gemalt, aber spät sich entschlossen, Bildnisse zu vervielfältigen und zu verbreiten. Im Jahre 1519 begann er mit dem Holzschnitt des gestorbenen Kaisers und mit dem Kupferstich des Mainzer Bischofs. Vorangegangen war Lucas Cranach, der schon 1509 Kupferstiche mit Porträts seiner fürstlichen Gönner verbreitet hatte. An der Verehrung für Luther entzündet sich Dürers Wunsch, ein Bildnis zu stechen. Zu Beginn des Jahres 1520, also vor dem Aufbruch in die Niederlande, schreibt der Meister an Spalatin, den Geheimschreiber des Kurfürsten von Sachsen: Und hilft mir Gott, daß ich zu Doctor Martinus Luther kumm, so will ich ihn mit Fleiß kunterfetten und in Kupfer stechen, zu einer langen Gedächtnuß des christlichen Manns, der mir aus großen Ängsten geholfen hat. Das Luther-Porträt kam nicht zur Ausführung. Dürer fand keine Gelegenheit, dem Reformator zu begegnen. Immerhin beherrscht der in bezug auf Luther ausgedrückte Gedanke die letzte Spanne des Dürerschen Schaffens. Das Denkmal eines gegenwärtigen, lebendig wirkenden Geisteshelden aufzustellen, die Gedankentat zu ehren, war ein neuer Antrieb, der neue Kräfte ans Licht förderte. Eine stolze Aufgabe. Dürer sagt zu „langem Gedächtnis", indem er vertraut, daß sich seine Kunst und der Ruhm des christlichen Mannes, in wechselseitiger Wirkung miteinander verbunden, dauerhaft erweisen würden. Von den Bildnissen, die Dürer zwischen 1519 und 1526 in Kupferstich ausführte, ist das erste, das des Mainzer Bischofs, der sogenannte kleine Kardinal (B. 102, von 1519, Tafel), im Auftrage des Dargestellten entstanden. Dürer schickte die Platte samt 200 Abzügen an den Kirchenfürsten, der das Porträt sodann als Titelblatt des Halleschen Heiltumsbuches verwenden ließ. Die guten Drucke, ohne Text auf der Rückseite, gehören zu den 200 in Nürnberg hergestellten. Albrecht belohnte die Arbeit reichlich. Und die freigebige

Anerkennung veranlaßte wohl den Meister, 1523 ein zweites Porträt in des Kirchenfürsten strengem Profil auszuführen, den sogenannten großen Kardinal (B. 103, Tafel). Im September 1523 erkundigt er sich besorgt nach dem Verbleib der mit 500 Abzügen abgesandten Platte. In diesen beiden Fällen ging die Platte in das Eigentum des Porträtierten über. Freilich hat Dürer vermutlich einige Drucke zurückbehalten und von sich aus verbreitet. Für den Markt, für die Öffentlichkeit waren diese Bildnisse nicht bestimmt. Ähnlich verhielt es sich wohl mit dem 1524 ausgeführten Bildnisstich Friedrichs des Weisen (B. 104, Tafel). Der sächsische Fürst war Dürers Gönner seit langer Zeit; als schützender Landesherr Luthers gewann er wie für die erregte deutsche Welt, so für Dürer, erhöhte Bedeutung. Der Erasmus, die letzte Arbeit in der Reihe der Bildnisstiche (B. 107, von 1526, Tafel), ist am allerwenigsten aus Neigung oder Herzensbedürfnis entstanden, vielmehr, wie wir wissen, auf zähes Drängen des ehrsüchtigen Humanisten. Dürer hatte ihn 1520 in Antwerpen zweimal gezeichnet. Eine Zeichnung mit dem Datum 1520 besitzen wir (Bonnat-Sammlung, L. 361). Sie bildet nicht die Grundlage für den Stich. Erasmus scheint zu den Zeichnungen wenig Vertrauen zu haben und weist den Meister auf das Gedächtnis und auf eine Porträtmedaille hin, die er nach Nürnberg gesandt hat. Der Medaille bediente sich Dürer nicht. Ungern, auf Wunsch Pirkheimers, der den Mittler machte, ging er ans Werk. Den eitelen Humanisten befriedigte er kaum. Das höflich verklausulierte Urteil birgt entschiedene Unzufriedenheit: Si minus respondet effigies, mirum non est, also wenn es an Ähnlichkeit zu wünschen übrig läßt, . . . Dürer habe ihn seit 5 Jahren nicht gesehen und eine Krankheit ihn stark verändert. Mit Liebe und aus Neigung stellte Dürer in die Ehrenhalle Pirkheimer und Melanchthon. Das Pirkheimer-Porträt ist 1524 (B. 106), das Melanchthons 1526 (B. 105, Tafel) datiert. Mit dem Freunde Luthers, der Wittenberger Geist nach Nürnberg brachte – er gründete 1526 das Gymnasium als eine Lehrstätte im Sinne des neuen Glaubens in Nürnberg – stand Dürer in vertrautem Umgange. Die sechs Bildnisstiche wachsen über das Individuelle hinaus in das Typische, ebenso wie die gemalten Porträte dieser Jahre, der Holzschuher und der Muffel. Die Köpfe sind äußerlich groß im Verhältnis zum Plattenraum – nur im Erasmusblatt ist der Füllung des weit gespannten Rahmens absichtsvoll durch die Zutaten des Tisches, der Blumenvase, der Bücher und der Schrifttafel nachgeholfen. Sie haben alle etwas von dem Pathos, von der heroischen Seelenstimmung, die Dürern in dieser Zeit erfüllte, sie sind erhoben zu Helden des Zeitdramas, wenngleich der junge lebenslustige Kardinal von Mainz kein Bekenner und die dickblütige, unfrohe Massigkeit des sächsischen Fürsten nicht leicht mit willenskräftigem Geist zu durchdringen war. Pirkheimer sieht eigenwillig stolz und gebietend aus und gleicht einem römischen Dichter. Der mächtig vorstrebende Stirnknochen ist betont, und die Stumpfheit seiner steilen Maske mit der übel geformten Nase, die wir in älteren Aufnahmen Dürers harmlos wiedergegeben finden, ist

überwunden. In Melanchthons Kopf hat der Geist den Körper nicht nur durchdrungen, sondern verzehrt. Krankhaft mager, mit ungeordnetem Haar, ein wenig schulmeisterlich, unsicher und wehmütig lächelnd, mit tiefen Gedanken hinter der hohen Stirn und mit dem träumerisch weit geöffneten Auge über das Gemeine hinwegschauend. Während die Starken handelten und Gütige, die Not der Zeit fühlend, zum Eingreifen sich verpflichtet fühlten, verschloß sich Erasmus in seiner Studierstube und schwieg. Als Philologe hatte er sich mit Glaubensdingen befaßt. Nun aber der Streit auf Gasse und Markt getragen, das Leben bedrohlich berührte, zog er sich zurück. So sah Dürer den großen Gelehrten, den er feierlich und vergeblich aufgerufen hatte. Er gab sich redlich Mühe mit seinem Stich, die Gedankenarbeit, die nur für sich da ist, auszudrücken, bildete die fast heiliggehaltenen Folianten liebevoll aus, schmückte die Stube mit einer klassisch geformten Blumenvase, zeichnete die schreibenden Hände, die übrigens auch Holbein gefesselt haben, mit größter Sorgfalt, aber in dem zerrissenen Antlitz mit den geschlossenen Augen lebt keine Seele. Die Stirn ist mit einer wie aufgeblasenen Kappe bedeckt, das weite, tieffaltige Gewand verhüllt den Leib und läßt den Kopf kümmerlich erscheinen. Sich beiseite drückend, frierend und ausgetrocknet erscheint das Wesen des Gelehrten neben den frei und breit entwickelten Beigaben und namentlich der stolzen Inschrifttafel. Anspruchsvoller Apparat bei dünnem Inhalt bleibt als Eindruck, im Gegensatze zu den anderen Bildnissen, die Dürer in jener Zeit schuf. Dürer verstand den Erasmus nicht ganz. Vielleicht war gesunder Gelehrteninstinkt unter den Motiven, aus denen Erasmus schwieg, und in seinen besten Stunden mag er sich aus eigener Geisteskraft erhaben über Konfessionshader und Pfaffengezänk gefühlt haben.

Kardinal Albrecht von Mainz
Vorzeichnung in Metallstift zu dem Kupferstich B. 103. — Paris, Louvre

Dürers Geist war in den letzten Jahren seines Erdenwandels auf Ernstes, auf die allgemeine Not gerichtet. Seine Gläubigkeit kam in Gewissenskonflikte, die von anderer Art waren als jene Beängstigungen, die sich in der Apokalypse spiegeln. Jetzt tobte der Kampf draußen, ging es um politische und soziale Gegensätze, die sich mit den religiösen Streitigkeiten zu gefährlicher Wirrnis verknüpften, die Grundlagen der Gesellschaftsordnung

ALBERTVS·MI·DI·SA·SANC·
ROMANAE·ECCLAE·TI·SAN·
CHRYSOGONI·PBR·CARDINA·
MAGVN·AC·MAGDE·ARCHI
EPS·ELECTOR·IMPE·PRIMAS
ADMINI·HALBER·MARCHI·
BRANDENBVRGENSIS
SIC·OCVLOS·SIC·ILLE·GENAS·SIC·
ORA·FEREBAT·
ANNO·ETATIS·SVE·XXIX·
·M D XIX·

M D XXIII
SIC·OCVLOS·SIC·ILLE·GENAS·SIC·ORA·FEREBAT·
ANNO·ETATIS·SVE·XXXIIII
ALBERTVS·MI·DI·SA·SANC·ROMANAE·ECCLAE·TI·SAN·
CHRYSOGONI·PBR·CARDINA·MAGVN·AC·MAGDE·
ARCHIEPS·ELECTOR·IMPE·PRIMAS·ADMINI·
HALBER·MARCHI·BRANDENBVRGENSIS·

erschütterten und die Einheitlichkeit des Glaubens in Frage stellten. Dürer, der in den Niederlanden manchen Blick in die Weltläufte getan und die einander widerstreitenden Ansichten aufgeklärter und vorgeschrittener Männer gehört hatte, ergriff Partei, fühlte sich gedrungen, als Bekenner aufzutreten. Gewiß war ihm Luthers Lehre und die Besorgnis vor den Folgen der Befreiungstat dringlicher als irgendeine Kunstangelegenheit. Daher wurde seine Beobachtung fortgelenkt von allem malerisch Zufälligen, Willkürlichen, Spielerischen, von der Landschaft, von Tier und Pflanze, vom Ornament, vom Bunten, Oberflächlichen und vom Genrehaften, auf wenige Gegenstände konzentriert, die sich als Gefäße der Zeitsorgen und des Bekenntnisdranges darboten. Die Gefäße freilich langten nicht, den Inhalt zu fassen. Dürer griff zum Wort und stellte Inschriften zu den Apostelbildern, deren drohende Gewalt stumm bleibt dem, der die Inschriften nicht beachtet. Gerade weil Dürer Luthers Auftreten inbrünstig begrüßt hatte als eine Rettung aus Seelennöten, erschrak er über die Folgen, über die Maßlosigkeit der entfesselten Individualität, über die bösen und ungeistigen Mächte, die durch das von Luther geöffnete Tor zerstörend hereinstürzten. Sein Gewissen wurde vor die harte Aufgabe gestellt, den Weg zwischen den Abgründen der neuen und der alten „Büberei" zu suchen, und wie Luther klammerte er sich an das Bibelwort. Der befreundete Humanist Pirkheimer wandte sich von Luther ab, sowie er die Studioruhe, den Ruhm seiner Gelehrsamkeit und die Sicherheit des städtischen Patriziats durch den frechen Ansturm gefährdet fühlte. Dürers Meinung war nicht so leicht und namentlich nicht durch Verärgerung und Eitelkeitsmotive von der neuen Lehre abzuziehen. Nicht scheltend, nicht negierend, nicht heimlich feige, in voller Öffentlichkeit im Stadthause zu Nürnberg mit seinem Mittel predigend wandte er sich an seine Mitbürger, die vier Glaubenshelden aufrichtend und dem mächtigen Orgelton ihrer Erscheinung den Text unterlegend, der in den Unterschriften zu lesen ist. Er war sich des hohen Berufes seiner Kunst bewußt, da er ihr eine lehrende und klärende Wirkung zutraute. Trotz der feierlichen Ruhe sind die vier Verkünder, jeder in seiner Weise, innerlich aktiv, schützend und angreifend, Vorbilder tatbereiter Standhaftigkeit in wirrer Zeit, Kämpfer nach zwei Fronten, nicht, wie man früher geglaubt hat, nur gegen das Papsttum und die alte Lehre, sondern auch und hauptsächlich gegen den Mißbrauch der jungen Freiheit. „Alle weltlichen Regenten in diesen fährlichen Zeiten nehmen billig Acht, daß sie nicht für das göttlich Wort menschliche Verführung annehmen." So hebt die Mahnung an. Im Jahre 1526, als Dürer die Apostel dem Nürnberger Rat verehrte, drohte menschliche Verführung eher von den Schwarmgeistern als von Rom aus. In den vier Textstellen aus Petrus, Johannes, Paulus und Marcus, die der Meister mit tiefer Überlegung gewählt hat, ist die Rede von verderblichen Sekten und falschen Propheten. Ein Denkmal der Reformation sind die Apostel freilich, aber in dem Sinne, daß Dürer an seinem Teil das Volk ermahnte, Luthers Lehre rein zu halten und sich weder von rechts noch von links verwirren zu lassen. Die gemalten „Apostel" sind

schwerlich, wie des öfteren gesagt worden ist, als Altarflügel – etwa zu seiten einer Kreuzigung – geplant gewesen, eher unmittelbar auf die Bestimmung hin gestaltet, die Dürer ihnen 1526 gab, da ja die Wahl der dargestellten Personen – zwei Apostel und zwei Evangelisten: eine sonst schwerlich nachweisliche Zusammenstellung – durch die Textstellen bestimmt ist, die Textstellen aber neben einer Kreuzigung, gar in einer Kirche, nicht am Platze gewesen wären. Naturstudien, die wir für die Apostelbilder besitzen, sind von 1525 und 1526 datiert. In der Form hängen die Bilder mit Kupferstichen zusammen, mit der Folge der Apostel, mit der Dürer sich seit 1514 beschäftigte. Die standbildhaft isolierte Figur erscheint im Kupferstich. Im Gemälde stehen je zwei Gestalten dicht beieinander, hintereinander und decken sich teilweise. Immerhin das herrschende Motiv im Paulusbilde, der einfache, höchst plastisch gestaltete Mantel, ist genau wiederholt in dem kleinen Kupferstich mit dem hl. Philipp (B. 46). Dürer nahm die für den Kupferstich 1523 entworfene Studie wieder vor, als er 1526 das Gemälde ausführte. Freilich ist der Kupferstich 1526 datiert, blickt man aber scharf hin, so bemerkt man, daß die 6 aus einer 3 korrigiert ist. Das Blatt ist wahrscheinlich 1523 schon ziemlich fertig gewesen, 1526 wieder vorgenommen und umdatiert worden. Die beiden Apostel von 1514 mit denen von 1523 zu vergleichen, ist lehrreich. Verwickelt und im Fluß ist die Bewegung der früheren Figuren, ihr feuriges Wesen setzt sich in körperliche Aktion um. Einfacher, ruhiger sind die Motive in den späten Figuren, am einfachsten und ruhigsten in der spätesten, im Philipp. Jetzt bergen die Helden ihre Kraft und halten sich bereit in gelassener Würde. Darf man ein ästhetisches Gesetz etwa so formulieren: je mehr der Umriß der Figur oder Gruppe als Abschluß der Darstellung wirkt, um so näher stehen wir der Plastik –, so deutet man zugleich auf die geheime Verwandtschaft zwischen Grabstichelwerk und Skulptur. Schon der Umstand, daß viele Kupferstiche gar keine andere Bildgrenze offenbaren als jenen Umriß des Dargestellten – oft fehlt ja eine Randlinie und der Plattenеindruck bleibt undeutlich –, schon dieser Umstand ist wegweisend.

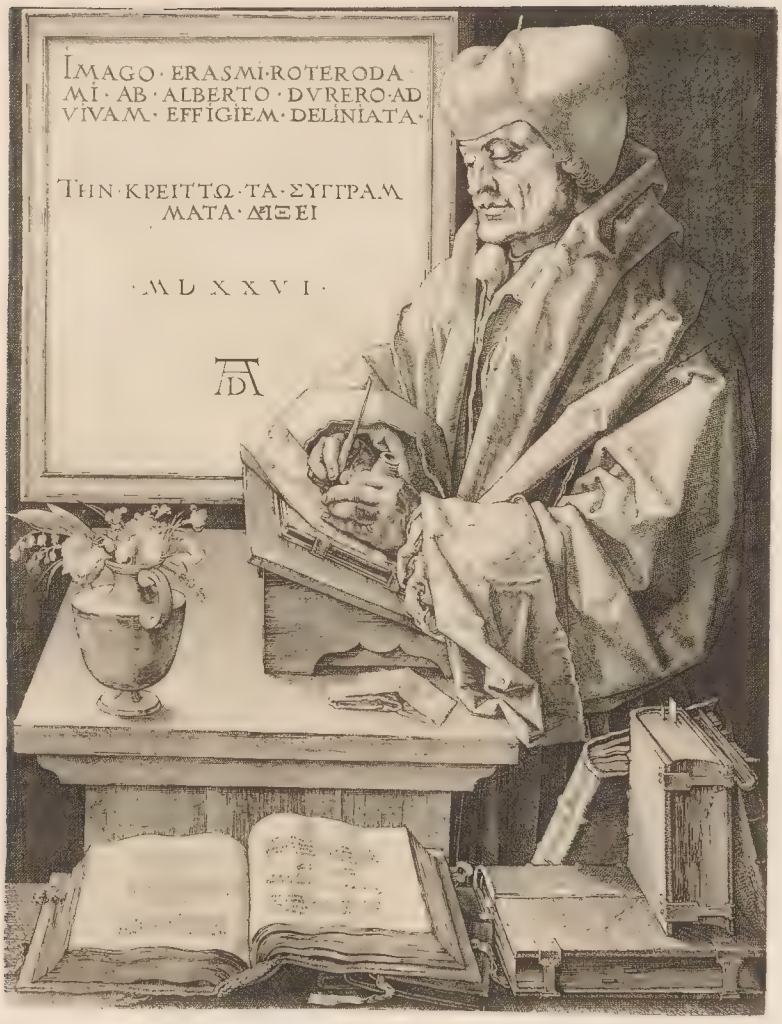
Dürers Auffassung auf der letzten Stufe neigte entschieden zum Bildwerk. Den Kupferstich hatte er zwischen 1508 und 1514 in mächtigem Antrieb dem Malerischen und Bildmäßigen dienstbar gemacht. Der Druck ließ nach. Der Kupferstich schnellte ein wenig zurück, als die auf klare Ausbildung isolierter Organismen gerichtete späte Neigung den Meister Licht und Raum mit geringerer Teilnahme betrachten ließ. Eine unscheinbare Äußerlichkeit, die tief verwurzelt ist, bestätigt den Wandel. Der Strahlennimbus, der, vom Kopf des Apostels ausgehend, die Gestalt mit dem Raum in Beziehung setzt – also gewiß ein antiplastisches Motiv – dieser Strahlennimbus wird 1523 fortgelassen. Der Apostel Thomas – 1514 – ist in der Art bewegt, daß der Schlagschatten des erhobenen Armes schräg über den Körper fällt. Auf der letzten Stufe empfand Dürer solche malerische Zufälligkeit nicht als Bereicherung, Belebung und Steigerung der Natürlichkeit, vielmehr als störende Willkür,

als Trübung der plastischen Klarheit und Beeinträchtigung der harten und nackten Größe. Zuweilen ist das Plastische mit dem Malerischen gewaltsam vereinigt, wie in den Christoph-Blättern von 1521, die auf der Scheide stehen. Diese Heiligen sehen aus wie schwere rundplastische Figuren, die von einem Blitz beleuchtet werden. Nach 1521 tritt das Interesse am Lichteffekt zurück. In den späten Bildnisstichen ist Dürer so eifrig und ernst bei der neuen Aufgabe, der Ehrung eines Mannes mit Inschrifttafel, mit lateinischen Worten und lateinischen Schriftzeichen, daß er die Folgerichtigkeit der Raumillusion und der Beleuchtung drangibt, im Falle des Erasmus sogar zu einer schwer erträglichen Dissonanz kommt. Die weiße Inschrifttafel unterbricht hier jäh den sonst einigermaßen gewahrten Bildzusammenhang. Wo man eine Fensteröffnung erwartet, stößt man hart auf die Papierfläche, unvorbereitet namentlich deshalb, weil die Realität der Gewandung ausführlich und greifbar geschildert ist. Glücklicher ausgeglichen sind die anderen Porträtstiche, in denen die Schrifttafeln den Sockel bilden, und die Persönlichkeiten eher im Geiste der Skulptur medaillenartig streng gefaßt sind. Namentlich in dem großen Kardinal ist die Auffassung, die Komposition innerhalb der Reliefffläche zu vollkommener Harmonie mit der Grabstichelausführung vereinigt, die scharfe Formbegrenzung und schwellende Modellierung bietet, und das klassisch geprägte Kupferstichporträt erreicht. Aus einiger Entfernung betrachtet, geht der schwere Weg Dürers von der Linie zum geschlossenen Relief, dann zum Räumlichen, Bildmäßigen und Lichterfüllten und endlich zur Büste und zum Statuarischen.

Kurfürst Friedrich der Weise.
Vorzeichnung in Metallstift zu dem Kupferstich B. 104. — Paris, Sammlung Valton

·CHRISTO · SACRVM ·
·ILLE·DEI VERBO·MAGNA PIETATE·FAVEBAT·
·PERPETVA·DIGNVS·POSTERITATE·COLI·
·D·FRIDR·DVCI·SAXON·S·R·IMP·
·ARCHIM·ELECTORI·
·ALBERTVS·DVRER·NVR·FACIEBAT·
·B·M·F·V·V·
·M·D·XXIIII·

1526
VIVENTIS·POTVIT·DVRERIVS·ORA·PHILIPPI
MENTEM·NON·POTVIT·PINGERE·DOCTA
MANVS


IMAGO · ERASMI · ROTERODA
MI · AB · ALBERTO · DVRERO · AD
VIVAM · EFFIGIEM · DELINIATA ·
THN · KPEITTΩ · TA · ΣΥΓΓΡΑΜ
MATA · ΔΙΞΕΙ
· MDXXVI ·

Der Holzschnitt

1517–1528

Ein Holzschnitt ist nicht in demselben Sinn und nicht in demselben Grad eine Schöpfung Dürers wie ein Kupferstich, eine Zeichnung oder ein Gemälde. Ist er doch nur zu einem Teil organisch erwachsen aus dem Boden der Individualität, zum anderen Teile mechanisch hergestellt. Uns liegt das Ganze vor; die Möglichkeit, es in seine Teile zu zerlegen, besteht kaum. Selbst wenn Dürer mit eigener Hand den Schnitt ausführte – was er, wie ich glaube, in seiner Jugend getan hat –, vermochte er dem Werke vollkommene Einheitlichkeit nicht zu wahren, da er ja eine handwerkliche, nachfahrende Arbeit seiner Gestaltung hinzufügte. Ein Holzschnitt aus der Spätzeit Dürers ist in geringerem Grad individuell, vom Mittelpunkt seiner Persönlichkeit her schwächer durchdrungen als ein Holzschnitt aus seiner Jugend. Nicht nur, weil im natürlichen Ablaufe der Lebenskräfte der Quelldruck des Ausdruckswillens nachließ, nicht nur, weil das Eingreifen berufsmäßiger Holzschneider mehr und mehr die Zeichnung glättete und verallgemeinerte: Dürers Verhältnis zum Holzschnitt wandelte sich. Der Meister wurde gleichgültiger und lässiger gegen dieses Verfahren, zumal nachdem er den Kupferstich bereitet hatte, Tiefes und Persönliches aufzunehmen. Bei der Entstehung eines Holzschnittes ist nicht das Entweder-Oder entscheidend, jene im einzelnen Falle nicht zu beantwortende Frage, ob Dürer mit eigener Hand den Schnitt ausgeführt habe, vielmehr das Mehr oder Weniger der bis zur Drucklegung reichenden Teilnahme. In vielfacher Stufung. Die tiefste Stufe ist dort, wo Dürer – wie im Tagebuche der niederländischen Reise zu lesen ist – dem Herrn von Rogendorff und dem Lorenz Staiber die Wappen auf Holz zeichnete, sich aber um die Ausführung des Schnittes nicht kümmerte. Seine Leistung, seine Verantwortung war in solchem Falle mit der Visierung erschöpft. Bei dieser Übung nähert sich die Auffassung des Holzschnittzeichners jener Sinnesart, mit der ein Maler Vorlagen für Glasmalerei oder für Bildweberei liefert. Freilich hatte Dürer Erfahrung im Holzschnitt und war tief durchdrungen von dem Wesen des Holzschnittstils, aber indem seine Beziehung zur Ausführung lockerer wurde, schwächte sich sein Gefühl für diese Stilart, zumal da die berufsmäßigen Holzschneider mit überlegener Geschicklichkeit und spezialisierter Übung ihrerseits den Stil bestimmten. Gewiß hat Hieronymus Andreae sich Dürer hingegeben, aber ein wenig wird mehr und mehr (kaum merklich) der Holzschneider auf Dürer zurückgewirkt haben. Schon die Erfahrung, daß der Holzschneider keine Schwierigkeit scheute, im Gegenteil Schwierigkeiten suchte, um seine Kunstfertigkeit zu zeigen – die Schneidekunst wurde eine Kunstübung für sich – schon diese Erfahrung wirkte auf den Zeichner und schläferte sein Gefühl für die Stilgrenzen ein. Der beste berufsmäßige Holzschneider, also etwa Hieronymus, hat gewiß an Scharfsichtigkeit, Geschicklichkeit, Genauigkeit das Äußerste geleistet. Im Ergebnis reinrandige Züge und Klarheit in den Kreuzlagen. Aber jene winzigen Unregelmäßigkeiten, Stockungen, die dem gezeichneten Strich malerisches Leben und Charakter geben, in denen sich das Gefühl des

Zeichners unwillkürlich äußert, diese „Mängel" wurden im Schnitt getilgt und eine zügige Sauberkeit über die Form gebreitet. Der Zeichner, der beobachtete, was unter den Händen der Holzschneider aus seinem Werke wurde, zeichnete bald so bald anders, im Vertrauen, daß jede Form geschnitten werden könnte, legte aber nicht mehr an Gefühl und Ausdruck in die Linie, als er hoffen konnte, wiederzusehen. Dürers Schnittzeichnungen seit 1518 etwa sind verschieden voneinander, was das System der Linie angeht, haben aber gemeinsam eine Abgeschliffenheit, die der Zeichner als eine Stileigenschaft des Verfahrens anerkannte und der er mit seiner Visierung zustrebte. Indem Dürer mehr und mehr den nützlichen Holzschnitt als ein Verfahren zu betrachten sich gewöhnte, mit dem er nur mittelbar sich äußerte, legte er alle Kraft in die Komposition und behandelte die Einzelheiten formelhaft; den Wortlaut, nicht aber den Klang der Erzählung vertraute er dem Schnitt an. Die späteren Holzschnitte sind eher dekorativ als ergreifend. Die unbeteiligte Verfassung, aus der Dürer seine Stellung zum Holzschnitt änderte, äußert sich auch sonst in den Jahren, die der niederländischen Reise vorangingen. Gerade in dieser Zeit hat er Gemälde geschaffen, die unbeseelt in Form und Farbe erscheinen. Während die Gemälde unbeweglich, belastet durch scharfe Beobachtung sind, leidet der Holzschnitt nicht so sehr an pedantischer Schwerfälligkeit, wie an Leere und Oberflächlichkeit. Von 1518 datiert ist ein berühmtes Blatt, ein Hauptblatt, die Madonna mit den vielen Engeln (B. 101, Tafel). Das bewußte Streben nach Wohlgestalt führte zu weichlichen und schematischen Bildungen. Die auf gleichmäßige Flächenfüllung gerichtete Absicht hat so etwas wie einen Blumenstrauß zusammengefügt, ein Nebeneinander gleichartiger Glieder mit eintöniger Unruhe. Die Erfindung geht in einem befremdlichen Grade von der Dekorationsabsicht aus und weniger von den seelischen Beziehungen zwischen den Gestalten. Die gehäuften Mittel zur Verehrung der Gottesmutter, das Krönen, Darreichen, Umspielen, Musizieren ist Erinnerung an frühere Tage, etwas verbraucht und zur Konvention geworden. Der Jubelklang der reichen, kunstvoll gesteigerten Komposition ist nicht ganz rein. Matter Ausläufer älterer Gestaltungen ist das Kanonblatt mit dem Datum 1516 (B. 56), das Dürer für Hölzel zeichnete und das in dem Eichstädter Missale erschienen ist. Dem müden Schalten mit Formeln macht die niederländische Reise ein Ende. Sie bringt neue Aufgaben, erfüllt den Geist Dürers mit hohen Gedanken, weckt seine Männlichkeit und weist ihn mit vielen Porträtgelegenheiten auf das Individuelle, Gegenwärtige und Leibhaftige. Im Tagebuche der niederländischen Reise notiert Dürer: ich hab dem von Rogendorff ein Wappen auf Holz gerissen – und dann: ich hab dem Staiber sein Wappen auf ein Holz gerissen. Mit solchen Gefälligkeitsarbeiten erschöpft sich des Meisters Holzschnittproduktion während der Reise. Wappen, die so entstanden sind, wie die im Tagebuche verzeichneten, gibts in größerer Zahl. Seine Signatur hat Dürer Zeichnungen dieser Art fast nie hinzugefügt. Und da kühle, unpersönliche Sachlichkeit in diesen heraldischen Visierungen

B. 101

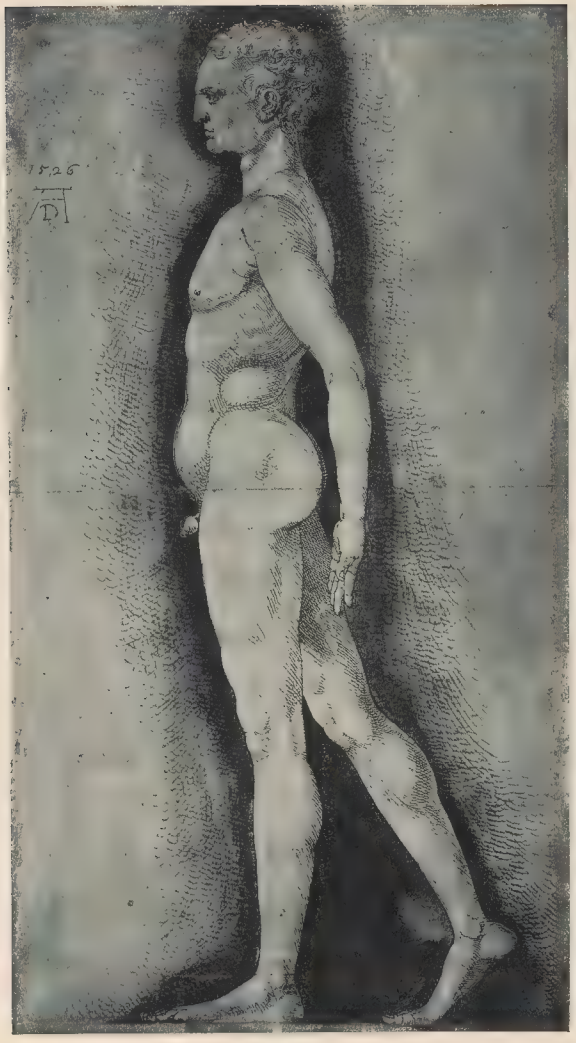
B. 53

vorwaltet, ist es hier besonders schwer, Sicherheit über Dürers Autorschaft zu erlangen, wenn anders Beglaubigung mangelt. Das außerordentlich selten gewordene Rogendorff-Wappen ist sehr groß und von üppiger Wirkung. Das Staiber-Wappen kommt auf drei ziemlich gleichwertigen Platten vor (B. 167, 168). Das Wappen Tschertes (B. 170), das mit den drei Löwenköpfen (B. 169), selbst das etwas steife des Stabius (B. 166), sind als Arbeiten Dürers anzuerkennen und nicht erheblich vor 1520 entstanden. Ein zuverlässiges Zeugnis für Dürers Art, heraldische Aufgaben zu lösen, ist sein eigenes Wappen mit der offenen Tür, das er 1523 auf Holz zeichnete und mit der Signatur versah (B. 160, Tafel). Es ist rein und klar wie Glasmalerei. Der alte Gotiker regt sich und bildet mit Lust den elastisch spielenden Schwung und die Verästelung des vielfach gelappten Wappenmantels. Mit streng symmetrischer Anordnung hat Dürer 1521 das Titelblatt zum Nürnberger Stadtrecht gezeichnet. Die Figuren sind groß im Verhältnis zur Blattfläche, doch nicht zu groß; auf Ornamentzier und Rahmung ist ganz verzichtet. Der bewegte Menschenleib ist wie ein Ornament mit Überlegenheit behandelt, dem Ganzen Notwendigkeit, ein Nicht-anders-sein-können verliehen. Dies ist Dürers letzter Geschmack, den man den „klassischen" nennen darf.

Das Jahr 1523 kann man das Aposteljahr nennen. Dürer nahm die Kupferstichfolge der Apostel vor, vollendete zwei Platten und begann eine dritte. Mit den Studien zu diesen Stichen legte er gleichzeitig den Grund zu den Apostelbildern, da das imposante Paulusgewand, das den einen Bildflügel beherrscht, auf einer Zeichnung von 1523 beruht. Und in demselben Jahre schuf er den Abendmahl-Holzschnitt (B. 53, Tafel, dazu die Zeichnung in der Albertina, L. 579). Dürers Geist war damals erfüllt von dem Glaubenskampf und flüchtete sich zu den ersten Bekennern, die das reine Wort von dem Heiland selbst empfangen und mit unerschütterlicher Treue verkündet haben. Das tiefe Grübeln, das heftige und streitbare Bekennertum der Zeit lebt in diesem Holzschnitt, dessen Männer fragend und fordernd stärker zu sein scheinen als die Gottheit. Die untersetzten Gestalten nebeneinander, mit wuchtigen Gebärden, an sich haltend, innerlich erregt, einige wie sprungbereite Löwen. Gebändigt und ausgeglichen ist die seelische Gewalt durch die senkrechten und wagrechten Linien, die den Bildrändern parallel laufen, die Linien der asketisch schmucklosen Zelle und des derb gezimmerten Tisches. Der mittlere Grad der Helligkeit, der in weiten Flächen des Mauerwerks und des Tischtuches ausgebreitet ist, beruhigt die Bildhaltung. Die sackartig runden Leiber stehen im Gegensatz zu dem steifen und nackten Architekturgerüst. Die Zeichnung ist offen und systematisch. Die Fäden des Liniennetzes sind entschieden und straff gerichtet, wagrecht, senkrecht, schräg und, der perspektivischen Verjüngung folgend, ausstrahlend am Boden. Sie geben dem Bilde Struktur und Flächenbelebung. Der formbegrenzende Strich unterscheidet sich zumeist durch Kraft von dem zarteren Zug der Schraffen, die bogig der massigen Körperform folgen oder gerade und oft in Kreuzlagen der Modellierung und der Schattierung dienen.

Nach drei Seiten entfaltete sich Dürers Gestaltungswille, genährt durch die Erlebnisse der niederländischen Reise. Er erstrebte die große architektonische Komposition im Sinne der Hochrenaissance, die Bildung menschlicher, im besonderen männlicher Typen – die Typen der Göttlichkeit, also des Heilands, Gottvaters und der Madonna zu prägen, war eine eher mittelalterliche Aufgabe, die er hinter sich hatte –, endlich die Formung des Bildnisses. Dem Porträt, das durch Druck zu vervielfältigen Dürer erst jetzt, erst so spät unternahm, gab – bewußt und ausgesprochen – der Wunsch, die Persönlichkeit auf die Nachwelt zu bringen, eine Richtung zum Gehobenen, Öffentlichen, Repräsentativen. Der einzige Mann, dem – abgesehen von dem Kaiserporträt und dem bescheidenen, als Autorenbildnis für ein Buch gezeichneten Brustbild des Eoban Hesse (P. 218) – das Glück zuteil wurde, durch einen Holzschnitt Dürers geehrt zu werden, ist Ulrich Varnbüler. Das große Blatt (B. 155 mit dem Datum 1522) hat gesunde Menschlichkeit, unbekümmerte Freudigkeit, Schwung und Gleichgewicht in einem Grade wie keines der Kupferstichbildnisse. Wie Dürers ordnende Geistigkeit nicht anders vermochte, ragt die unvergeßlich fest geprägte Individualität ins Allgemeine. Jene Zeitstimmung, die Hutten den Ruf entlockte: „Es ist eine Lust zu leben", wird in diesem Holzschnitt sichtbar. Der Varnbüler-Holzschnitt kommt häufig von drei Platten gedruckt vor. Der schwarzen Strichplatte sind zwei Tonplatten hinzugefügt. Von Dürer rührt aber nur die Strichplatte her und sie allein bietet die gewollte Wirkung. Die in den Niederlanden in später Zeit geschickt geschnittenen Tonplatten vervollständigen und ergänzen nur scheinbar die Modellierung. Recht betrachtet, liegt die Tonstufung hier teils pleonastisch über der Zeichnung, teils zerstört sie übertreibend und befleckend die lichte Haltung des Blattes. Dürer hat, soweit wir sehen, den in seiner Zeit beliebten Druck mit mehreren Platten, den Lukas Cranach, Hans Burgkmair und Hans Baldung pflegten, niemals verwendet, hat auf den gefälligen, etwas äußerlichen Dekorationseffekt des Helldunkelschnittes verzichtet, mit einer Zurückhaltung, die übrigens auch Hans Holbein übte.

Einen nicht kleinen Teil seiner Arbeitszeit verwandte Dürer zwischen 1521 und 1528 an die Ausarbeitung und Drucklegung von drei Büchern. Die „Unterweysung der Messung mit dem Zirkel und richtscheyt" erschien 1525, „Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloß und flecken" 1527, endlich 1528, bald nach dem Tode des Meisters, „Vier Bücher von menschlicher Proportion". Die schriftstellerische Bemühung Dürers ist keineswegs eine Abirrung vom natürlichen Berufe, vielmehr aufs Festeste verbunden mit seiner Kunst und seiner Auffassung von der Kunstübung. Seine Bücher sind ebenso reine und bemerkenswerte Ergebnisse hohen Strebens und idealer Gesinnung wie irgendein Gemälde, ein Kupferstich oder ein Holzschnitt. Die gewaltige Gedankenarbeit, die er von Jugend auf geleistet hat, mag mehr und mehr der naiven und spontanen Gestaltung entgegengewirkt haben, entspringt aber der tiefsten Quelle seiner Natur. Sich Rechenschaft zu geben, sich klar zu werden,



Federzeichnung — Proportionsstudie
London, British Museum

das Schaffen zum Bewußten emporzutreiben, das Gefühlsmäßige, Willkürliche, Ungefähre durch das Begründete, Notwendige, Genaue zu ersetzen, war ihm Bedürfnis. Die Übung der Kunst aus dumpfer Gewohnheit und Triebhaftigkeit zur Klarheit und Zuverlässigkeit der Mathematik zu heben, war sein heißer Wunsch. Zum Vorteil der Kunstgenossen, besonders der Deutschen, die, wie er meinte, zwar nicht an Begabung, wohl aber an Erkenntnis hinter den Italienern zurückstünden, ging er mit heiligem Eifer an das Werk einer Kunstlehre. Die drei Bücher, die er zum Druck brachte, hängen innerlich eng zusammen und sind Fragment. Den erhaltenen Handschriften entnehmen wir, daß Dürers Ziel weiter gesteckt war. Die Aufgabe einschränkend führte er schließlich drei Themata zu Ende, während andere Fragen, mit denen er schwer gerungen hatte, nicht reif wurden. Es lag verhängnisvoll in der Natur der rationalistischen Anstrengung, daß Klarheit dort am ehesten gefunden wurde, wo Kunst im engeren (und in unserem) Sinn am wenigsten im Spiele war. Dürer ward durch seine Geistesart und Methode auf Nachbargebiete gelockt und wurde dort als Lehrer erfolgreich, indessen er die letzten Fragen, die zu lösen er ausgegangen war, doch nicht so sicher beantwortete, als daß er die geplante Unterweisung hätte abrunden können. Am glücklichsten bewegt sich der anschaulich und eindringlich lehrende Dürer in den Büchern über Befestigungskunde

und über die Messung. Hier ist die „angewandte" Geometrie richtig und erfolgreich angewandt, nämlich auf Menschenwerk, auf Gebäude, Geräte, Ornamente, Buchstaben, Denkmäler und dergleichen. Problematisch dagegen in seiner Wirkung ist die Proportionslehre, wo Dürer mit der Zahl dem Menschenleib beizukommen sich abmüht. Diese Arbeit hat ihn am längsten beschäftigt, war sein Schmerzenskind. Seit 1500 fast ununterbrochen hatte er versucht, verworfen und wieder versucht. In seine Kunstübung greift der Gedanke als Hilfsmittel und Vorurteil fördernd und hemmend ein. Als er endlich daran ging, seine Formulierung zu veröffentlichen, war bereits Erstarrung eingetreten. Der Meister war nicht mehr hitzig bei der Sache. Seine umständliche Darlegung klingt pedantisch. Er fühlte sich verpflichtet, das Ergebnis unendlicher Mühe den Genossen nicht vorzuenthalten, die rechte Freudigkeit aber, die seinen Theorien früher Farbe und Lebendigkeit gegeben hatte, scheint zu mangeln. Die drei Schriften, die Dürer herausbrachte, sind sorgfältig illustriert. Der Holzschnitt dient treu der Sachlichkeit und dem Scharfsinn, lehrhaft, darlegend. Die Figuren sind mit fester Hand gezogen und vorzüglich im Schnitt herausgebracht. Sie sind ein wesentlicher Bestandteil der Belehrung. Ohne sie wäre der Text kaum verständlich. Im Verkehr mit der Mathematik hat Dürers Anschauung wohltuende Klarheit gewonnen, und in den Zeichnungen offenbart sich ein bauender Geist, dem die Aufklärung eine Forderung der Sittlichkeit ist. Die uns vertraute, scheinbar feste Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft darf hier nicht gezogen werden. Diese Wissenschaft wurde von der produktiven Phantasie gefördert, und diese Kunst auf dem Unterbau messender und rechnender Gedankenarbeit errichtet. Der Sinn für Konstruktion, für „schöne", zugleich zweckdienliche Verhältnisse, von jeher ein wesentlicher Teil der Dürerschen Begabung, äußert sich nunmehr abgelöst in geometrischen, perspektivischen und baulichen Aufgaben. Dürer starb am 26. April 1528. Holzschnitte mit dem Datum des letzten Jahres besitzen wir nicht. Gewiß galt die letzte Sorge des Meisters der Herausgabe der Proportionslehre. Er erlebte das Erscheinen des Buches nicht. Der Band wurde für seine Witwe von Hieronymus Andreae herausgegeben. Vermutlich war dieser Holzschneider im Besitz der Illustrationen, die wohl in seiner Werkstätte geschnitten worden waren. Sich vorzustellen, daß Dürer die letzten Arbeitsstunden, die er seiner Krankheit abgewann, mit der bedenklichsten von allen seinen Bestrebungen ausfüllte, mag traurig stimmen. Seiner menschlichen und ethischen Größe scheint aber dieser Abschluß angemessen zu sein. Er endete bei der Pflicht, bei der Arbeit für andere, im Lehrberufe.

Schlußwort

Jede tiefere Beschäftigung mit Dürers Kunst empfängt wie von selbst die Richtung auf das Seelische und Gedankliche. Man spürt gar bald, daß der ausschließlich Form und Farbe erfassenden Betrachtung Wesentliches entgehe. Wie der Meister im Streben nach allseitiger Ausbildung, sein Gefühlsleben in Gemälde einströmen zu lassen, kaum Gelegenheit fand, nicht nur, weil die Themata der Malkunst durch Aufträge bestimmt und beschränkt waren, sondern auch, weil die langsame und mühsame Malerei, wie er sie übte, die quellende Flut der Erfindung aufzunehmen sich weigerte, so wird der Bilddruck das Gefäß des Höchsten und Tiefsten, durchaus nicht Nebenwerk oder gar aus Erwerbsinteresse bevorzugtes Ausdrucksmittel. Und nicht allein das Tempo, das im Holzschnitt und im Kupferstich der drängenden Phantasie besser entsprach als im Malwerk, lockte zur Schwarz-Weiß-Kunst, sondern auch und mehr noch die Verwandtschaft zwischen gedrucktem Wort und gedrucktem Bild. Aus der Illustration, die der Dichtkunst dienstbar war, entsprang das freie Bildgedicht, die selbständige Bilderzählung, in Einzelblättern und in Folgen. An und für sich naturfremd, mit dem Papiergrund, dem kleinen Maßstab, der Liniensprache und der Farblosigkeit, deshalb weniger kontrollierbar durch Vergleichung mit der Natur als das Gemälde, gestattet der Bilddruck dem dichterisch veranlagten Zeichner, die Grenzen des Darstellbaren auszudehnen über das der Malkunst zugängliche Gebiet hinaus. Die Wandlungsfähigkeit unter dem Druck des Geistes gehört zu den Gnaden und Vorrechten des Bilddrucks, der Symbol, Predigt und selbst politisches Kampfmittel werden kann und dabei Kunst bleibt. Entartung droht dem Zeichner, sobald er aufhört, Bildgedanken zu konzipieren, die sich durch das Auge an das Gefühl wenden, sobald er also Gedanken nachträglich in die Bildform zwingt und sie bildrätselhaft dem deutenden Verstande vorlegt. Dürers Sinnlichkeit erwies sich als stark genug im Kampfe mit der Gedanklichkeit und vermochte vieles zu gestalten, was keinem Dichter jener Tage auszusprechen gegeben war. Der Bilddruck befreite des Meisters Flug und befriedigte zugleich eine geheime Sehnsucht nach Stilisierung. Die Linienkunst erzwang von sich aus straffen und einheitlichen Vortrag. Ohne die Lenkung vom Technischen her hätte der vogelfrei gewordene Deutsche, der gotischen Überlieferung entfremdet, und bemüht, Beobachtetes und Erdachtes, südliche Ideale und nördliche Natur miteinander zu verbinden, schwerlich die seiner Natur gemäße Form gefunden. Man kann die Irrungen seines Stilinstinkts beobachten und bemerken, wie Kupferstich und Holzschnitt ihm Halt und Stütze wurden. Die Linie hat aktiven Beruf, indem sie begrenzt, aufteilt und entscheidet. Sie löst aus dem glücklichen Dasein des farbigen Zusammenhangs das Werden und Wollen, die verborgene Richtung. Namentlich drückt der keilförmige, pfeilartige Zug des Grabstichels entschiedenes und rücksichtsloses Streben aus. Die Farbenflächen ruhen friedlich beieinander oder fließen ineinander, die Linien aber kreuzen und streiten sich. Der bunte Schein ist objektive Spiegelung, die Zeichnung aber subjektive Eroberung der Welt. So ist der

Bilddruck eine Kunst willensstarker Geistigkeit, eine männliche Kunst und die Kunst eines streitbaren Zeitalters. Die Heutigen freilich haben Mühe zu begreifen – und müssen von dem Historiker dahin geleitet werden –, daß Dürers Neigung zur Zeichnung nicht Mangel oder Verzicht, sondern Vertiefung, Ausweitung und Entfaltung war. Die Farbe mußte weichen als Kleid, als Oberfläche dem in die Tiefe dringenden Beobachter, der den Sinn und den Bau der Dinge suchend, den bunten Schein als verwirrende Willkür und geistlose Überflüssigkeit empfand. Die inneren Bilder mußte Dürer entfärben, räumlich zusammenziehen und mit dem Liniennetz fesseln. Sonst hätte er die anstürmende Fülle nimmermehr bewältigen können. Eben diese Fülle des zu Bewältigenden ist den Heutigen fremd, weil in einer Zeit der Spezialisierung der Maler sich entweder mit dem Spiel der Oberfläche begnügt oder auf das Sinnliche hochmütig verzichtet. Dürer aber war gewiß „Idealist" und bestimmt „Naturalist". Erst die Jüngsten ahnen wieder Dürers Aufgabe, indem sie Auseinanderstrebendes zu vereinigen sich sehnen. Und die Zukunft wird ein gerechteres Urteil über den Meister fällen als eine beschaulich ästhetisierende Generation, die Vernunft und Phantasie, Kunst und Wissenschaft, Geist und Form säuberlich voneinander scheidet.

B. 160

Anmerkungen
Übersichtstafel
Inhaltsverzeichnis

Anmerkungen zu dem Ganzen

Der Versuch, die zahlreichen Bücher und Aufsätze über Dürer zu verzeichnen, ist von H. W. Singer unternommen worden – Versuch einer D.-Bibliographie (Straßburg, Heitz, 1903). Nach dem Abschluß dieser Liste sind viele wertvolle Beobachtungen veröffentlicht worden, namentlich in den kunsthistorischen Zeitschriften Deutschlands und Österreichs sowie im Burlington Magazine. Über die D.-Literatur der letzten drei Jahre (vor 1918) G. Pauli im Repertorium f. Kstw. XLI (1918) S. 1 ff.

Von den eigentlichen Biographien, die das gesamte Schaffen D.s betrachten und die Kupferstiche und Holzschnitte im Zusammenhang mit der Lebensgeschichte und mit allgemeinem Urteil über seine gesamte Tätigkeit berücksichtigen, ist die von M. Thausing – D., Geschichte seines Lebens, 2. Aufl. (Leipzig, E. A. Seemann, 1884) –, obgleich mit einigen schweren Irrtümern belastet und in vielen Punkten überholt, als sorgfältige Verarbeitung der älteren Literatur brauchbar. Durch sicheres persönliches Kunsturteil überragt Heinrich Wölfflins: Die Kunst Albrecht D.s (3. Aufl., München, Bruckmann, 1918) alle übrigen Darstellungen. Des Meisters Schriften, die Familienchronik, die Briefe, Reime, das Tagebuch der niederländischen Reise sowie Auszüge aus den gedruckten theoretischen Werken findet man am übersichtlichsten beieinander in: Lange und Fuhse, D.s schriftlicher Nachlaß (Halle, Niemeyer, 1893).

D.s gesamtes Werk, Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte (nicht die Zeichnungen) ist abgebildet von B. Scherer in den Klassikern der Kunst (Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 3. Aufl. 1908). Die Zeichnungen sind auf Vollständigkeit hin von F. Lippmann in 5 Bänden publiziert – Zeichnungen von A. D. in Nachbildungen (zitiert L.), 1. Band 1883, 5. 1905 (Berlin, G. Grote). Das Werk ist nicht abgeschlossen. Abbildungen von D.s Bildern, Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen, dabei auch vielen, die in Lippmanns Werk fehlen, hat die englische D. society in 11 Jahrgängen (1898–1911) mit ausgezeichnetem Text gebracht.

Das gesamte Werk D.s der Entstehungszeit nach zu ordnen ist zweimal bei Gelegenheit von Ausstellungen versucht worden: von Sir Martin Conway – The art of Albrecht D., Walker art gallery (Liverpool 1910) – und von G. Pauli – D.-Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen (1911).

Einzelne Darstellungsgebiete aus D.s Werk sind öfters einer Betrachtung unterworfen worden, die auch die Kupferstiche und Holzschnitte berücksichtigt, so besonders ertragreich von E. Heidrich – Geschichte des D.schen Marienbildes (Leipzig, Hiersemann, 1906).

Über D.s Theorien hat scharfsinnig und aufklärend geschrieben E. Panofsky – D.s Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener (Berlin, G. Reimer, 1915).

Die Kupferstiche und Holzschnitte D.s sind mehrmals katalogisiert worden. Angeführt werden sie überall nach Bartsch – Le peintre graveur VII, S. 1–197 (Wien 1808 – zitiert B.). Der Reihe der unbezweifelten Holzschnitte hat B. eine Anzahl zweifelhafter unter dem Titel Appendix angeschlossen. Viel umfangreicher, aber kritiklos, mit Schülerarbeiten, Nachahmungen und Kopien, ist das Verzeichnis, das J. Heller zusammengestellt hat – Das Leben und die Werke A. D.s II (Bamberg 1827). Passavant – Peintre graveur III, S. 144–227 (Leipzig 1862 zitiert P.) – schließt sich an B. an und bietet namentlich für die Holzschnitte neben vielen falschen Zuweisungen wertvolle Bereicherungen. P.s Aufstellung setzt die der Hauptliste B.s fort, gibt aber den im Appendix von B. genannten Blättern neue Nummern, ersetzt also diesen Anhang und vergrößert ihn erheblich. Wertvoll wegen des gründlichen Studiums der Papiersorten, auf Grund der Wasserzeichen, des dadurch kontrollierten Urteils über Zeit und Qualität der Drucke: B. Hausmann, D.s Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte (Hannover 1861). Einen mangelhaften Versuch chronologischer Ordnung der Kupferstiche und Holzschnitte bietet R. v. Retberg: D.s Kupferstiche und Holzschnitte (München 1871).

Das beste Verzeichnis der Kupferstiche – mit einer namentlich für das Technische wertvollen Einleitung und sorgfältigen Verarbeitung aller früheren Literatur – verdanken wir S. R. Koehler – A chronological catalogue of the engravings, dry-points and etchings of Albert D. (New York, The Grolier Club, 1897).

Das beste Verzeichnis der Holzschnitte – in strenger chronologischer Anordnung und mit scharfer Stilkritik, die älteren Listen ergänzend und reinigend – ist enthalten in Campbell Dodgsons Catalogue of early german woodcuts in the British Museum I (1903), S. 259 ff. Die Vollständigkeit dieser musterhaften Arbeit ist nur eingeschränkt durch die wenigen Lücken in dem reichen Bestande des Britischen Museums.

Eine zusammenfassende Darstellung von D.s Schaffen im Bilddruck bieten L. Cust – The engravings of Albrecht D. (London, Seeley, 1894) und E. Waldmann im 2. Teil seines D.-Buches – A. D.s Stiche und Holzschnitte (Leipzig, Insel-Verlag, 1917).

Mit scharfer Beobachtung hat F. v. Schubert-Soldern „Zur Entwicklung der technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel in D.s Kupferstichen" (Monatshefte für Kunstwissenschaft V (1912), Heft 1) aufklärend geschrieben.

Zum Kapitel I

Jugend – Lehrzeit – Wanderschaft

Die Jugend D.s ist in der Hauptsache nach des Meisters „Familienchronik" geschildert, die in dem Buche von Lange und Fuhse abgedruckt steht. Neue Ermittlung über D.s Vater bringt Albert Gümbel – Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII (1914), S. 210 ff. Über D.s Ungartum hat Ferdinand Laban 1906 geschrieben – abgedruckt in dem Bande „Verstreut und gesammelt" (Berlin, G. Grote, 1911), S. 227 ff. Scharfsinnig geordnet hat Ernst Höpfner die Daten in bezug auf des Meisters Jugend und Wanderschaft in dem Aufsatz „Albrecht D.s Denkzettel über seine Herkunft und seine Lehrzeit" (Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik, 25. Juni 1910, S. 1 ff.). Der „Denkzettel" ist von Scheurl in die Vita Anthonii Kressen (Nürnberg, Peypus, 1515) aufgenommen und ergänzt die Angaben der „Familienchronik".

Die frühesten Zeichnungen D.s sind in Lippmanns Werk abgebildet, mit Ausnahme des Bildnisses, das er vermutlich 1486 in Silberstift von seinem Vater ausführte, und des signierten, 1489 datierten Blattes mit kämpfenden Rittern, das kürzlich in England aufgefunden, in das Britische Museum gelangt ist und im Burlington Magazine (1915, Oktober) publiziert ist. Das von mir im Repertorium für Kunstwissenschaft (XIX, 1896, S. 12 ff.) veröffentlichte Porträt des Vaters (Albertina) hat nicht die allgemeine Anerkennung gefunden (die beste Abbildung: Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen in der Albertina Nr. 108 „Memling"; die Kopie danach mit dem Datum 1486 auf Schloß Rheinstein).

Über Wolgemuts Werkstatt ist viel geschrieben worden. Die letzten Darstellungen – Erich Abraham, Nürnberger Malerei der 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts (Straßburg, Heitz, 1912) und Franz J. Stadler, M. W. und der Nürnberger Holzschnitt (Straßburg, Heitz, 1913) – geben eine vollkommene Übersicht über die ältere Literatur, wenn sie auch mit den eigenen Ergebnissen teilweise mehr verwirren als aufklären. Stadlers Zusammenstellung der Nürnberger Holzschnitte, die während D.s Knabenzeit erschienen, ist höchst gründlich und wertvoll.

Das Jugendbildnis D.s im Peringsdörffer Altar (Selbstbildnis?), von Albrecht Weber entdeckt (Repertorium XXXI (1908) S. 42 ff. mit Abb.).

Meine Darstellung der Tätigkeit D.s in Basel und Straßburg beruht auf der Anerkennung der Entdekkungen Daniel Burckhardts, der 1892 mehrere in Basel erschienene Illustrationsfolgen für D. in Anspruch genommen – Albrecht D.s Aufenthalt in Basel (München, Hirth) – und seinen Standpunkt gegen mehrere Angriffe 1907 verteidigt hat (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXVIII (1907) S. 168 ff.). Burckhardt ging aus von dem Holzschnitt des hl. Hieronymus (unsere Abb. S. 19), wies nach, daß dieser Schnitt bereits 1492 in Basel erschienen, und daß auf der Rückseite des im Baseler Museum bewahrten Holzstocks des Meisters eigenhändiger Namenszug „Albrecht Dürer von Nörmergk" zu lesen wäre. D.s Tätigkeit für den Baseler Buchholzschnitt stand damit fest, und der Weg stilkritischer Zuweisungen war gebahnt. Burckhardt hat die Illustrationen des Ritters von Turn und die stilistisch dazugehörigen Dinge durch Vergleichung mit dem Hieronymus-Holzschnitt und mit anderen beglaubigten Arbeiten D.s an des Meisters Werk angeschlossen. Darüber ist ein Streit entbrannt, der an Ausdehnung bis heut immer mehr gewann, indem das Material an Zeichnungen, Holzschnitten und Bildern anwuchs. Der Partei Burckhardts wurde das Werk D.s immer größer, der Gegenpartei immer kleiner, da im Zwange stilkritischer Vergleichung einige Dinge, die früher unbestritten zwischen D.s Schöpfungen ihren Platz gehabt hatten, herausgerissen und dem Baseler Illustrator gegeben wurden. Einigkeit wurde im Laufe der Diskussion über folgende Punkte erzielt: der Hieronymus-Holzschnitt wird als Arbeit D.s hingenommen (hiergegen ein vereinzelter Widerspruch von Friedrich Haack – Funde und Vermutungen zu D. (Erlangen, Blaesing, 1916) –), dann: der Stil der zwischen 1492 und 1495 einsetzenden Illustration, also der Werke, die einige D., andere einem Meister X zuschreiben, ist mit der Nürnberger – nicht mit der Baseler – Buchillustration verbunden und setzt sich um 1500 in Nürnberg fort, taucht auch mindestens mit einem Werk, dem Kanonblatt (Abb. S. 25), in Straßburg auf. Alle Versuche, den Meister X als eine selbständige Person neben D. hinzustellen, kamen zu einer biographischen Linie, die in höchst seltsamer Weise mit der Linie D.s zusammenfällt. Überdies erscheint der Unbekannte zwittrig bald als Lehrer D.s (wenn die Holzschnitte des Narrenschiffs nicht von D. sind, müßte der Autor ganz gewiß als sein Lehrer und entscheidender Anreger betrachtet werden), bald als Schüler, Nachahmer und Kopist. Der Versuch, die Grenze zwischen D. und dem Meister X zu ziehen, scheint nicht zu gelingen, da jeder Forscher, der sich darum bemüht hat, sie anders gezogen hat. Namentlich vor den Zeichnungen, die der Burckhardt-Partei als Arbeiten D.s aus der Zeit zwischen 1492 und 1500 gelten, hat jeder der Gegner den Schnitt anders geführt. Die radikalsten Streiter haben sich nicht gescheut, selbst signierte Stücke D.s dem Unbekannten zuzuschieben. W. Weisbach – Der junge Dürer (Leipzig, Hiersemann, 1906) – ist der Aufstellung Burckhardts entgegengetreten. Er erkannte stilkritisch die Identität D.s mit dem Baseler Illustrator nicht an, begnügte sich in der Hauptsache mit dieser Ablehnung, schilderte aber die Jugendkunst D.s auf Grund von Zeichnungen und

Holzschnitten, die von den konsequenteren Gegnern Burckhardts als charakteristische Äußerungen des Meisters X betrachtet werden.

Folgerichtig mit scharfem Blick hat Heinrich Röttinger die Masse der zwischen Dürer und dem „Doppelgänger" strittigen Holzschnitte, Zeichnungen und Gemälde aneinandergereiht zu einer scheinbar unzerreißbaren Kette – Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. allerh. Kaiserh. XXVII, Heft 1 (1907) – mit dem Ergebnis, der Straßburger Hans Wechtlin wäre der Autor. Er sei neben D. in Basel und Straßburg, später in Nürnberg als Gehilfe und Werkstattgenosse tätig gewesen. Seine Tätigkeit setze früher ein als die D.s. In der Baseler Zeit sei er der Gebende. Später kehrte sich das Verhältnis um. Die Anknüpfung an Wechtlin hat niemanden befriedigt. In ähnlicher Weise hat Franz Bock den Meister X mit Grünewald identifiziert – Die Werke des M. Grünewald (Straßburg, Heitz, 1904). Diese Vermutung ist auf allgemeine Ablehnung gestoßen. Noch tiefer in den Körper des Dürer-Werkes hat Stadler (a. a. O.) eingegriffen, ohne dem Genossen D.s einen Namen zu geben.

Die Verteidigung der Burckhardtschen Identifizierung wäre so zu führen, daß stilkritische Brücken geschlagen würden von dem Ufer der anerkannten D.-Werke zu dem Ufer der Baseler Illustrationen, wie G. Pauli, mit gutem Erfolg, an einigen Stellen versucht hat – Zeitschrift für bildende Kunst (1912), S. 109 ff.

Neuerdings ist die Polemik bereichert worden durch Berücksichtigung der Gebetbuchblätter, die Campbell Dodgson für die Graphische Gesellschaft (XI. Veröffentlichung) publiziert hat. Die älteste bisher bekannt gewordene Verwendung dieser Illustrationen fällt in das Jahr 1503 (Nürnberg). Eine etwas frühere Entstehung der Blätter ist natürlich möglich. Wölfflin, der sich zu den Gegnern der Burckhardtschen Aufstellung bekennt und der seine Darstellung der Jugend D.s von allen den strittigen Dingen freigehalten hat, bestätigt ausdrücklich (vgl. Kunstchronik 1918, Sp. 365 ff.), daß die Gebetbuchfolgen jüngere Arbeiten von derselben Hand seien wie die Baseler Illustrationen. Ich glaube nun, daß die vielfachen Beziehungen zwischen beglaubigten Holzschnitten D.s, dabei solchen, die nachweislich nach 1503 entstanden sind einerseits, und diesen kleinen flüchtig gezeichneten Blättern andrerseits schwerwiegende Argumente zugunsten der Identifizierung liefern – vgl. meine Notiz in der Kunstchronik 1918, Sp. 385 ff. und die Polemik mit Hans Curjel, ebenda, Sp. 417 ff.

Hans Koegler hat den wenig beachteten Nachweis geführt, daß schon um 1494 in Basel eine Gebetbuchillustration entstand oder doch begonnen wurde, durchaus im Stile des Ritters von Turn, die sich zu dem Nürnberger Gebetbuchschmuck von 1503 (oder etwas früher) wie die Knospe zur Blüte verhält – Repertorium für Kunstwissenschaft XXX (1907), S. 195 ff. Koeglers sachkundiger Aufsatz ist auch sonst sehr wichtig.

In dem Straßburger Missale von 1493 befindet sich außer der Kreuzigung ein unscheinbarer, aber sehr beachtenswerter Holzschnitt mit dem Kopf Christi, dem Schweißtuche der Veronika (Abb. S. 26). Dies ist der Keim einer Gestaltung, deren organische Entwicklung in späteren Arbeiten D.s zu verfolgen ist.

Die Terenz-Stöcke in Basel sind wenigstens zum Teil in Burckhardts Buch abgebildet. Die Illustrationen zum Ritter von Turn sämtlich publiziert von R. Kautzsch – Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 44, Straßburg, Heitz, 1903 – (auch K. gehört zu den Gegnern Burckhardts, er deutet vorsichtig auf Hans Baldung als auf den Autor). Das Narrenschiff, dessen 1. Baseler Ausgabe sehr selten ist, wurde mit allen Holzschnitten nachgebildet, als Jahresgabe der Gesellschaft für elsässische Literatur – mit einem Nachwort von Franz Schultz (Straßburg, K. J. Trübner, 1913) und von Hans Koegler als Sonderveröffentlichung der Gesellschaft der Bibliophilen (Basel 1913).

Meine Ansicht zu allen den Bestimmungen von Holzschnitten, Zeichnungen und Gemälden, die in diesem und jenem Sinne von den zitierten Forschern vorgenommen worden sind, mitzuteilen oder gar zu begründen, konnte ich unterlassen. Eine Betrachtung der Zeichnungen wäre eine bessere Gelegenheit dazu. Ich hoffe, daß der Zusammenhang meines Textes in den Kap. I, II und IV, daß namentlich die Betrachtung der aneinandergereihten Werke eine einheitliche und lebensfähige Persönlichkeit hervortreten läßt, wodurch letzten Endes der Streit entschieden werden müßte.

Zum Kapitel II

Der Holzschnitt 1495–1501

In der älteren Literatur wird D.s „Erste italienische Reise", also ein Aufenthalt in Italien vor dem gesicherten von 1506, soweit sie überhaupt angenommen wird, in die eigentliche Wanderzeit eingeschoben. Nachdem durch Burckhardts Entdeckung wahrscheinlich geworden ist, daß D. die zweite Hälfte seiner Wanderzeit ganz in Westdeutschland zugebracht hätte, ist man dazu übergegangen, entweder die italienische Reise zu streichen oder sie in das Jahr 1495 zu setzen. v. Térey – A. D.s venezianischer Aufenthalt 1494–1495 (Straßburg, Heitz, 1892) – hat die Argumente zugunsten der Reise und ihrer Ansetzung gerade in das Jahr 1495 zusammengestellt. Entscheidend ist namentlich das Gefühl, D. habe von Mantegnas Kunst in Oberitalien einen starken Eindruck erhalten, der sein Schaffen in der Zeit um 1497 deutlich bestimme. Die Zeichnung der venezianischen Dame in der Albertina

(B. 459) zeigt eine dritte Ansicht der Figur auf der Rückseite, neuerdings entdeckt von Jos. Meder (Jahrb. d. ksth. Samml. d. allerh. Kh. XXX (1912), Heft 4, (Abb. Taf. XXI). Dadurch wird die Überzeugung, daß D. diese Zeichnung mit dem Datum 1495 vor dem Leben, also nirgends anders als in Oberitalien ausgeführt habe, gesteigert. Der Aufsatz Meders – Neue Beiträge zur D.-Forschung (a. a. O. S. 183 ff.) – enthält auch sonst beachtenswerte Bemerkungen zur italienischen Reise und zu D.s Weg in der vorangehenden Wanderschaft. Neuerdings hat Hans F. Secker – Zeitschrift für bildende Kunst XXIX (1918), S. 132 ff. – aus der Komposition des Männerbades, des um 1498 entstandenen Holzschnittes in nicht ganz einleuchtender Art geschlossen, D. hätte Mantegnas Fresken in Padua gekannt. Nicht durchschlagend sind die Beobachtungen Oskar Hagens – Zeitschrift für bildende Kunst XXVIII (1917), S. 25 –, nach denen D. seine Reise bis nach Rom ausgedehnt habe.

Der in der Erfindung D.s würdige, aber grob ausgeführte, vielleicht schlecht geschnittene Holzschnitt mit dem Martyrium des hl. Sebastian (P. 182), der nicht signiert ist (Abb. Weisbach, der junge D. S. 71), könnte als Kopie nach einem verlorenen Holzschnitt D.s betrachtet werden. Von mehreren signierten Einzelblättern aus der Zeit um 1497 gibt es unsignierte Kopien (vgl. E. Dodgson, Katalog des Britischen Museums S. 269 zu Nr. 3a). Thausing – Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung III, S. 96 – hatte seltsamer Weise die Kopien für Originale von der Hand Wolgemuts gehalten, D.s Blätter für Kopien danach.

Weisbach (a. a. O. S. 73 ff.) spricht von mehreren seltenen Passionsholzschnitten, die, ohne Signatur, in den Verzeichnissen des D.-Werkes nicht erwähnt, immerhin in diesem Zusammenhange zu beachten sind. Dabei die riesige Kreuzigung, die er nach dem Drucke des Berliner Kabinetts in starker Verkleinerung abbildet (S. 76; dieses Blatt ist sicher eine Kopie), und die folgenden 4 Blätter der sogenannten Albertina-Passion:

1. Die Geißelung Christi (Albertina),
2. Die Dornenkrönung (Albertina und Berlin – B. App. 4),
3. Die Kreuztragung (Albertina – Abb. Weisbach S. 78),
4. Die Kreuzigung (Wien, Hofbibliothek und Berlin – Abb. Röttinger, Wechtlin S. 44).

Auch hier die charakteristische Uneinigkeit (siehe oben zum Kap. 1): Weisbach hält die große Kreuzigung für ein Werk D.s, schreibt aber die Folge dem großen Unbekannten zu, während Röttinger konsequent alles für seinen Wechtlin in Anspruch nimmt.

Die Zeichnung mit dem Zimmermann, die den Holzschnitt, die Marter der Zehntausend, mit dem Dresdener Gemälde der Kreuznagelung verklammert, ist abgebildet und richtig verwertet von G. Pauli – Zeitschrift für bildende Kunst XXIII (1912), S. 109 ff.

Für den Holzschnitt mit der Aufschrift „Ercule" hat Hans Klaiber eine Deutung vorgeschlagen – Repertorium XXXIV (1911), S. 478 ff.

Über das Verhältnis der Berliner Zeichnung mit dem Liebespaar zu Pferde zu dem Holzschnitt, dem Reiter mit dem Landsknecht, äußert G. Pauli (a. a. O. S. 115, Anm.) Ansichten, die mit den meinigen ungefähr übereinstimmen. Er bildet die beiden Hunde nebeneinander ab. Röttinger – in seinem Wechtlin-Aufsatz – mußte die Erklärung wählen, die Zeichnung wäre teilweise nach dem Holzschnitt kopiert, da er ja den Holzschnitt D. zu lassen verpflichtet war, die Zeichnung aber im Zusammenhang seiner Kombination dem Wechtlin zuschreiben mußte.

Über die Apokalypse ist viel geschrieben worden, zumeist würdigend und charakterisierend (vgl. in Wölfflins D.-Buch). Angenommen wurde allgemein ein Zusammenhang mit den dürftigen Illustrationen der Kölner Bibel, die Koberger in seiner Nürnberger Bibel von 1483 verwendet hat und die D. natürlich kannte. Im Ikonographischen scheint D. ein wenig abhängig zu sein von der älteren Formulierung, im Wesentlichen der Gestaltung ist er selbständig. E. K. Stahl hat kürzlich über „die graphische Darstellung von Naturereignissen in D.s Apokalypse" geschrieben (München, Lentner, 1916). Über das berühmteste Blatt der Folge, die apokalyptischen Reiter, vgl. v. Oechelhäuser, D.s apok. R. (Berlin, 1885).

Die „Reuelationes Sancte Birgitte" enthalten achtzehn Holzschnitte, die, wie ich glaube, von einer Hand sind. Das Urteil darüber und über den Autor lautet sehr verschieden (vgl. Dodgson, Katalog des Britischen Museums S. 263). B. hat nur eines der beiden Wappen in sein D.-Verzeichnis aufgenommen (158), P. nahm die ganze Reihe auf (194). Die Kreuzigung Christi, die nach Dodgsons, wie ich meine, irrtümlicher Ansicht von anderer Hand als die übrigen Illustrationen wäre, ist in Röttingers Wechtlin-Aufsatz (S. 43) abgebildet. Hier wird die ganze Folge dem Wechtlin-Werk eingereiht. Es gibt eine deutsche Ausgabe des Buches von 1502 und eine zweite lateinische von 1517, dagegen keine Ausgabe von 1504, obwohl von einer solchen gelegentlich gesprochen wird – wahrscheinlich auf Grund des Datums 1504 bei dem Dürer-Monogramm, mit welcher Einfügung späte Drucke des kaiserlichen Wappens vorkommen. Die ältere Ausgabe des Buches, die 1492 in Lübeck erschienen war, bot eine Art von Vorlage. Der Auftrag, das Werk herauszugeben, kam vom Kaiser Maximilian an Koberger (vgl. die Regesten der Innsbrucker Urkunden im Jahrb. d. ksth. Samml. d. allerh. Kh. II, S. XIX, Nr. 709). Leider scheint ein Datum bei dem kaiserlichen Auftrag zu fehlen.

Die „Opera Hrosvite“ erschienen 1501, gedruckt für die Sodalitas Celtica, wahrscheinlich von Koberger. Zwei von den Illustrationen, nämlich Celtes mit dem Buch vor dem Kurfürsten von Sachsen und Roswitha vor Otto I., sind von einigen Forschern für D. in Anspruch genommen worden (P. 277 a, b, vgl. Dodgson S. 261). Der flüchtige Entwurf zu dem zweiten Holzschnitt auf der Rückseite einer unzweifelhaften D.-Zeichnung (L. 348, die Rückseite Abb. Dürer-Society III (1900), 7) ist geeignet, die Zuschreibung an D. zu bestätigen. Die übrigen 5 Holzschnitte in dem Bande sind schwach. Dodgson hat sie dem Wolf Traut zugeschrieben (Mitt. d. Gesellsch. f. vervielf. Kst. 1906, S. 50), während Röttinger alle 7 Blätter seinem Wechtlin gibt (a. a. O. S. 26).

Merkwürdigerweise sollten die Werke der Roswitha bereits 1495, und zwar in Basel gedruckt werden (vgl. Aschbach, Roswitha und C. Celtes, 2. Aufl., Wien 1868, S. 11, Beil. VIII, zitiert bei Hase, Koberger S. 421).

Ähnlich verwickelt ist die Autorfrage in bezug auf das Buch „Quatuor libri amorum“ von Conrad Celtes, gedruckt für die Sodalitas Celtica (5. April 1502). Wieder werden zwei Schnitte von überlegenem Wert für D. in Anspruch genommen (B. 130 und P. 217). Nur bietet hier das Monogramm auf dem einen Blatt, der Philosophie (unsere Abb. S. 36), ein schwer zu bekämpfendes Argument, das Röttinger jedoch nicht abhielt, den Buchschmuck auch dieses Werkes, einschließlich der Philosophie, dem Wechtlin zu geben. Dodgson hilft sich, indem er die beiden guten Blätter D. zuschreibt, die übrigen 10 Blätter dem Wolf Traut, der als Gehilfe in D.s Werkstatt tätig gewesen sein könnte. Der Gruppe der schwächeren Stücke sind zwei erst 1507 in Augsburg erschienene Holzschnitte der Art nach anzuschließen (Mitt. d. Gesellsch. f. vervielf. Kst. 1906, S. 50).

Dörnhöffer hat den interessanten Nachweis geführt, daß der Stock mit Celtes vor dem Kaiser (P. 217) in einem 2. Zustand vorkommt, wo die beiden Porträtköpfe von Burgkmair gezeichnet, an Stelle der alten eingesetzt erscheinen (Beiträge z. Kunstgesch., Wickhoff gewidmet, Wien, Schroll, 1903, S. 111 ff.). Für Celtes zeichnete D. einen Holzschnitt mit dem hl. Sebald, der nicht zu verwechseln ist mit dem schwachen und steifen Bild dieses Heiligen in dem Buche „Quatuor libri“. Der größere und teilweise, namentlich im Kopfe Sebalds lebendige Schnitt (B. App. 20) gehört zu einem Einblattdruck mit Versen des Dichters. Die Datierung – um 1501 – genau begründet von Dodgson (Katalog des Britisch Museums S. 278).

Ein Holzschnitt, drei Frauen knieend vor dem Gekreuzigten – zu Lucia de Narnia, spiritualium personarum feminei sexus facta admiratiõe digna (wahrscheinlich bei H. Hölzel, Nürnberg, 1501 erschienen) –, schließt sich im Stil den besten Illustrationen im Roswitha-Buch an und ist dementsprechend beurteilt worden (vgl. Dürer-Society IX, S. 22).

In die Gruppe flüchtiger Gelegenheitsarbeiten, die D. um 1500 für Gelehrte und Verleger ausführte und die sämtlich von einigen Kritikern, denen es vor allem darauf ankam, sein Werk zu „reinigen“, beiseite geschoben worden sind, gehören noch zwei für Johann Stabius, den Astronomen, gezeichnete Blätter. Das eine, ein nacktes Weib mit dem Sternkreis, erscheint in dem Einblattdruck, dem Prognostikon (Nürnberg, Weißenburger, 1503 ?), das andere, ein sitzender Astronom, in dem Buch „Messahalah de scientia motus orbis“ (1504 bei demselben Drucker). Dörnhöffer hat den einzigen, recht derben Holzschnitt in Ludovicus de Prussia, trilogium anime, einen Männerkopf mit der Überschrift „Caput phisicum“ (Nürnberg, Koberger, 1498) D. richtig zugeschrieben. Die Formen des Kopfes ähneln stark denjenigen Pirkheimers (Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerh. Kh. XXX, S. 238).

Über die Gebetbuchholzschnitte vgl. die Anmerkung zu Kap. I u. Abb. S. 38. Das Studium dieser kleinen Schnitte, das kaum begonnen hat, wird, wie ich glaube, dazu beitragen, den in dieser und der vorigen Anmerkung berührten Streit zu entscheiden. D.s Erfindung strömt hier so reich, daß seine Autorschaft früher oder später allgemeine Anerkennung finden dürfte. Von dem so gewonnenen festen Punkt wird dann Sicherheit in bezug auf die älteren Arbeiten rückwärts bis zu den heiß umstrittenen Baseler Illustrationen zu erlangen sein.

Zum Kapitel III

Die Anfänge des Kupferstichs 1495–1501

Von den unsignierten Stichen, die als Jugendarbeiten D.s in Betracht kommen, ist ziemlich allgemein anerkannt allein der Gewalttätige (B. 92).

Der sogenannte große Postreiter (B. 81), von dem nur drei Drucke bekannt sind (eine gute Abb. in Koehlers „Chronological Catalogue“) wird gewöhnlich ausgeschieden, ebenso wie der nur in einem Druck bekannte Sturz Pauli (P. III 157, 110, Abb. bei Weisbach, der junge D., S. 74).

Als frühe Arbeit D.s eingeführt hat Erich Römer einen sitzenden Türken (Unikum im Kupferstichkabinett zu Amsterdam, Repertorium f. Kstw. XL (1917), S. 219 ff.). Dieser nicht zu Ende geführte Stich ist, falls von D., nicht besonders früh, vielmehr um 1497 entstanden.

Zur Datierung der Mißgeburt des Schweins vgl. Monatshefte f. Kstw. 1913, S. 327.

Von den Zeichnungen der Madonna, die mit dem Kupferstich, der Madonna mit der Heuschrecke, mehr

oder weniger eng zusammenhängen, ist das Blatt in Erlangen bei Lippmann im D.-Kodex reproduziert, das in Berlin (aus der Rodrigues-Sammlung) in: Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett (III G), das in der Oppenheimer-Sammlung zu London (früher bei G. Mayer) in der Dürer-Society III (1900) 3 und 4, mit Darstellungen auf der Vorder- und Rückseite, das bei G. Hardy (früher Malcolm) Vasari Society I, 1905, Nr. 30. Vgl. dazu Heidrich, Geschichte des Marienbildes S. 171 ff. und die zutreffenden Bemerkungen Dodgsons im Text der Vasari Society (a. a. O.).

Über „Die vier Hexen" hat Edmund Schilling (Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIX (1916), S. 129 ff.) aufklärend geschrieben, indem er das Verhältnis des Stiches zu der Bremer Zeichnung des Frauenbades feststellte. Ausgehend gerade von diesem Stich hat man viel über eine Anregung von Barbaris Stichen her auf D. gesprochen, so Haendcke, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen XIX, S. 162, Weisbach (a. a. O. S. 45). L. Justi hat das Verhältnis D.s zu Barbari am gründlichsten untersucht, mit dem Ergebnis, daß der Italiener zumeist der Empfangende gewesen wäre (Repertorium für Kunstwissenschaft XXI (1898), S. 346 ff. u. 439 ff.).

Angeregt durch den Italiener wurde D. freilich im Beginn seiner theoretischen Arbeit über den nackten Menschenleib. In Justis Ausführungen wird die Rolle des Venezianers auf das richtige Maß zurückgeführt.

Der Stich mit dem Koch und seinem Weib ist zutreffend erklärt von K. Lange (Zeitschrift für bildende Kunst, 1907, S. 94 ff.). Eine Geschichte aus dem Ritter von Turn – „Die Aetzel, die von dem Aal schwätzt" – ist hier illustriert.

Für zwei von den Genrestücken (B. 83 u. 86) gibt es eine gemeinsame Vorstudie im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. S. 45). Das Verhältnis der Zeichnung zu den Stichen sowie der derbe und freie Strich schließen die Möglichkeit, daß das Blatt Kopie oder Fälschung sei, aus.

Die Zeichnung zu dem Kupferstich Die Gerechtigkeit (B. 79) hat Beets in der Eremitage zu St. Petersburg aufgefunden (Zeitschrift für bildende Kunst 1912, S. 89 ff.).

Beziehungen zwischen D.s Stichen aus der Zeit um 1500 zu italienischen Bildern sind mehrfach nachgewiesen worden. Das Bewegungsmotiv der Madonna und des Kindes in dem Stich Die Madonna mit der Meerkatze (B. 42) stammt direkt oder mittelbar von Verrocchio (vgl. die Madonna Lorenzo di Credis in Pistoja, abg. Weisbach a. a. O. S. 59).

Mit Anregung von Cima da Conegliano her erklärt Wölfflin in seinem D.-Buch (1. Aufl. S. 85 ff.) D.s Stich, den Sebastian an der Säule (B. 56).

Eine sorgfältige Zeichnung zu dem Stich Der verlorene Sohn (B. 24) im Britischen Museum (L. 222, Abb. S. 50).

Der „Raub der Amymone" ist verschieden gedeutet worden (vgl. Dollmayr, Jahrb. d. kunsth. Sammlungen d. allerh. Kh. XX (1899), S. 2 ff.; dagegen K. Lange, Zeitschrift für bildende Kunst 1902, S. 195 ff.).

Das große Glück oder die Nemesis (B. 77) wurde von Giehlow erklärt mit Hinweis auf ein Gedicht Angelo Polizianos (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1902, S. 25). Danach ist das Schicksal verkörpert. Die Landschaft ist von Haendcke als Klausen in Südtirol erkannt worden (Die Chronologie der Landschaften A. D.s, Straßburg, Heitz, 1899, S. 12). Übrigens eines der Argumente zugunsten der ersten italienischen Reise. Als Anlaß zu der allegorischen Darstellung ist öfters, nicht sehr überzeugend, der Schweizer Krieg von 1499 und Pirkheimers Teilnahme an dieser unglücklichen Unternehmung herangezogen worden. Die nackte Figur beruht teilweise auf Naturaufnahme, teilweise auf „Konstruktion", aber auf Konstruktion von anderer Art als die Abmessung der Proportionen in der Senkrechten, die D. später ausbildete. Hier sind die schwellenden Rundungen des Umrisses durch Zirkelschläge gewonnen, mit einer seltsamen Methode, von der D. bald abkam. Der Nachweis bei L. Justi, Konstruierte Figuren ... A. D.s (Leipzig, Hiersemann, 1902), S. 32 ff.

Zu Kapitel IV

Der Holzschnitt 1502–1505

Über das Marienleben hat Ernst Heidrich (Repertorium f. Kstw. XXIX (1906), S. 227 ff.) einen ausgezeichneten Aufsatz geschrieben, in dem mit feinem stilkritischen Gefühl die vor 1505 entstandenen Glieder der Folge geordnet werden. Abgesehen von den 1510 hinzugefügten Blättern, wird eine Komposition, der Abschied Christi von den Frauen (B. 92), in die Periode nach dem Aufenthalt in Venedig gesetzt – mit Beobachtungen, die mich nicht ganz überzeugen. Wenn auch H.s Argumente beachtenswert und nicht leicht zu widerlegen sind, mit vielen Eigenschaften schließt sich das Blatt doch anderen Gliedern der Folge (z. B. der Verkündigung an Joachim (B. 78), nach H. richtig: um 1504) so eng an, daß wir uns schwer entschließen, den venezianischen Aufenthalt zwischen die Gestaltungen einzuschieben. Überdies ist es an sich unwahrscheinlich, daß D. sich 1507 oder 1508 mit dem Marienleben wieder beschäftigt habe, um eine einzige Darstellung zustande zu bringen. Wie dem auch sei, das wesentliche Ergebnis, daß im Marienleben eine fortschreitende Entwicklung von 1502 etwa bis 1505 zu verfolgen sei, bleibt H.s Verdienst. Studien zum Marienleben: in der Albertina zur Heimsuchung Mariä (L. 473), in Berlin (L. 7) das Wochenbett der hl. Anna und zur Verkündigung (L. 442).

Über D.s Bemühung um die perspektivische Konstruktion vgl. Karl Rapke, Die Perspektive ... auf den D.schen ... Handzeichnungen ... (Straßburg, Heitz, 1902). Leider

ist die Untersuchung unsicher und kommt nicht zu festen Resultaten, zumal da sich der Verfasser über die Entstehungszeit vieler Werke D.s nicht klar geworden ist. Das Thema müßte noch einmal durchgearbeitet werden, etwa so wie L. Justi das Thema der Proportionsstudien erfolgreich behandelt hat. (Konstruierte Figuren ... Leipzig, Hiersemann, 1902). Vermutlich wird deutlicher werden, daß die beiden rationalistischen Bemühungen ungefähr gleichzeitig einsetzen und sich parallel zueinander entwickeln.

Zur Unterstützung seiner Meinung über die Zeit des Marienlebens hat Heidrich die Einzelblätter mit Heiligen kritisch geprüft und für sie Daten vorgeschlagen, die ich teilweise für falsch halte. In bezug auf die hl. Familie in der Halle (B. 100) kommt er erfreulicher Weise zu demselben Ergebnis wie ich (a. a. O. S. 237, Note 2: um 1500, schlecht geschnitten), nachdem er in seinem Buch über die Mariendarstellung (S. 182 ff.) trotz der Signatur Zweifel an der Echtheit geäußert hat. Anderer Ansicht als H. bin ich in Hinsicht auf die Entstehungszeit der hl. Familie mit fünf Engeln (B. 99), des hl. Franciscus (B. 110), der beiden Holzschnitte mit je drei Heiligen (B. 108 u. 118) und der Magdalena (B. 121). Diese fünf Holzschnitte bringt er in die Periode 1507–1508 unter, während ich mich für 1503–1505 entscheide, mehr und weniger sicher. Die Meinungsverschiedenheit ist erheblich, weil sie die Wirkung der italienischen Reise betrifft.

Der hl. Franciscus und die hl. Familie mit den fünf Engeln stehen in Zusammenhang mit den entsprechenden kleinen Holzschnitten aus der Folge der Gebetbuchblätter (E. D. 42 u. 55). Diese Folge ist vor 1503 entstanden. Falls sie eine Arbeit D.s ist, was ich im Widerspruch mit mehreren Forschern glaube, so haben wir Veranlassung, die größeren und signierten Fassungen nicht wesentlich später als 1503 anzusetzen. Falls die Gebetbuchblätter nicht von D. sind, müßten sie von D.s Holzschnitten oder doch von ähnlichen Zeichnungen D.s angeregt sein. Auch in diesem Falle ist der Zeitabstand unwahrscheinlich. Daß D. nach der italienischen Reise sich an Kompositionen, die 1503 fertig vorlagen, gehalten habe, solche rückständige Armut ist gewiß unglaublich. Wie man sich auch den Zusammenhang erklärt, die Datierung für die Holzschnitte B. 99 u. 110: um 1503 oder doch wenig später – wird durch das Gebetbuch, das H. nicht berücksichtigte, unterstützt. Zu beachten ist auch die Ähnlichkeit zwischen dem Holzschnitt B. 99 und dem von 1503 datierten Kupferstich B. 34. Anderseits hat die Komposition des Holzschnitts viel gemeinsam mit derjenigen des Gemäldes der Madonna mit der Schwertlilie (Prag und Richmond). Das Bild soll von 1508 stammen. Hier könnte ein Argument für H.s Auffassung gewonnen werden. Schließlich ist ein Entwurf in dem sogenannten Dresdener Skizzenbuch verwandt (Brucks Publikation Taf. 80). Eine Vorstudie zu dem Holzschnitt mit den beiden Eremiten (B. 107) in der Sammlung Blasius zu Braunschweig (L. 141). Mit dem hl. Christoph (B. 104) in einigen Zügen verwandt, das neuerdings für D. in Anspruch genommene Gemälde im Amalienstift zu Dessau (Abb. Ztschr. f. bild. Kst. XXI (1910) S. 50).

Zum Kapitel V

Der Kupferstich 1502–1505

Von der säugenden Madonna (B. 34) gibt es einen unvollständigen Probedruck – ohne die Signaturtafel – in Berlin.

Der Helm in den beiden Wappenblättern (B. 101 u. 100) geht auf eine prachtvolle Studie bei Bonnat zurück (L. 357 mit dem falschen Datum 1514).

Die Geburt Christi (B. 2) nennt D. in seinem Reisetagebuch „Weihnacht".

Über die verwickelte Genesis des Adam-und-Eva-Stiches ist viel geschrieben worden, im Zusammenhang mit D.s Proportionsstudien, seinem Verhältnis zu Jacopo de Barbari und der Anknüpfung an antike Statuen. Die Ansichten in der älteren Literatur mitgeteilt und kritisch geprüft von L. Justi (Repertorium f. Kstw. XXI (1898), S. 447 ff. u. Konstruierte Figuren S. 7 ff.), Naturstudien zu dem Adam des Stichs in London (British Museum, L. 233, 234).

Zwei unvollendete Probedrucke, je in einem anderen Stadium der Arbeit, in der Albertina (der frühere auch im Britischen Museum, beide abgebildet Internationale Chalkographische Gesellschaft 1890, Nr. 17, 18). Vgl. über den Stich ferner Dürer society VIII, 7, 8.

An Jacopo de Barbari ist des öfteren auch vor anderen Dürer-Stichen dieser Stufe erinnert worden, namentlich vor Apollo und Diana (B. 68). Zu dem Kopf der Diana ist der Kopf der auf einem Delphin reitenden Frau (Zeichnung der Albertina, L. 469) zu vergleichen. Die Zeichnung ist 1503 datiert.

Die Konstruktion des kleinen Pferdes (B. 96) hat Harry David (Repertorium f. Kstw. XXXIII (1910), S. 310 ff.) nachgewiesen. Eine anscheinend ebenfalls konstruierte Pferdestudie von 1503 in Köln veröffentlicht von G. Pauli (Ztschr. f. bild. Kst. 1914, S. 105 ff.).

Zu Kapitel VI

Der Holzschnitt 1507–1515

Die Briefe, die D. von Venedig aus an Pirkheimer richtete, abgedruckt bei Lange u. Fuhse, D.s schriftlicher Nachlaß, S. 18 ff.

Über die Altartafel, die D. in Venedig ausführte, das Rosenkranzfest, Joseph Neuwirth, A. D.s Rosenkranzfest (Leipzig, G. Freytag, 1885). Vielleicht in Italien entstanden

sind die sogenannten sechs Knoten (B. 140—145), die kopiert sind nach italienischen Kupferstichen. D.s Monogramm ist erst späteren Drucken hinzugefügt. Die Überzeugung von D.s Autorschaft, die aus dem Stil schwerlich zu gewinnen ist, wird gewöhnlich durch Hinweis auf eine Stelle im niederländischen Tagebuche gestützt, wo von „6 Knoten" die Rede ist, die D. dem Dirk Vellert schenkt. Die Entstehung in Italien ist um so wahrscheinlicher, als frühe Drucke auf italienischem Papier vorkommen.

Der Brief an Jacob Heller in Frankfurt a. M. (abgedruckt bei Lange u. Fuhse, S. 56 ff.) enthält die Klage über den unbefriedigenden Ertrag des sorgfältigen Malwerkes, das D. zum „gemeinen Gemälde" in Gegensatz bringt. Unter „gemeinem Gemälde" versteht er das Verfahren im üblichen Handwerksgebrauch, etwa auch mit Beteiligung von Gehilfen.

Die Ausgabe der Apokalypse von 1511 ist in der Druckqualität bei weitem nicht so gut wie die Ausgaben von 1498. Der lateinische Text auf den Rückseiten zeigt Abweichungen gegen den Text der ersten lateinischen Ausgabe (vgl. Hausmann, A. D.s Kupferstiche ... S. 54 ff., wo auch wertvolle Belehrung über die zu den verschiedenen Ausgaben benutzten Papiersorten). Am schönsten sind die Drucke ohne Text, die keineswegs vor 1498 entstanden sein müssen. Einzelne zwischen 1498 und 1511 abgezogene Drucke ohne Text übertreffen die erste Ausgabe. Vom Marienleben war die Folge der vor der italienischen Reise vollendeten Blätter, also ohne den Titel, ohne Text auf der Rückseite und ohne die beiden 1510 datierten Blätter, wahrscheinlich stark verbreitet. In dieser Form hatte Marc Anton D.s Werk vor sich, als er es, vermutlich 1506, kopierte (seine Kopie von der Verkündigung, B. 83, zeigt das Datum 1506). Nicht alle ohne Text vorkommenden Drucke gehören zu dieser frühen und unvollständigen Ausgabe, der die Verehrung Mariä vermutlich als Titelblatt diente. Vgl. hierzu sowie über die Erscheinungsarten der Großen und der Kleinen Passion Hausmanns zutreffende Angaben (a. a. O. bis S. 65).

Von einem Blatt in der Kleinen Passion (B. 18, der Vertreibung aus dem Paradiese) gibt es einen ersten Zustand, der sich von dem Zustand der Buchausgabe unterscheidet. (10 kleine Querschraffen am Rückgrat der Eva, die vor der Buchausgabe fortgeschnitten wurden.)

Der Holzschnitt B. 54, Christus am Ölberg, ist dem Format nach für die Kleine Passion ausgeführt worden, wurde aber durch die bessere Zeichnung, durch B. 26, ersetzt.

Über die Schicksale der Stöcke zur Kleinen Passion vgl. Dodgson (Catalogue, British Museum S. 296). Die hier zitierte Beobachtung des Holzschneiders John Thompson, der die Handschrift von vier Holzschneidern in den vorhandenen Stöcken zu erkennen glaubte, ist nicht ernst zu nehmen. Der Titel, B. 16, ist selten.

Der Brief an Michel Behaim in bezug auf die Wappenzeichnung bei Lange u. Fuhse (a. a. O. S. 59).

Der Streit über D.s Beteiligung am Formschnitt ruht seit geraumer Zeit, aber nicht weil die Frage entschieden wäre: man interessiert sich nicht mehr dafür. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß dem Meister die Schnittausführung natürlich und gebräuchlich gewesen sei, daß er aber in späterer Zeit mehr und mehr berufsmäßige Holzschneider herangezogen habe, zuerst für Aufgaben, die ihm vergleichsweise unwichtig erschienen, dann für umfangreiche Arbeiten und schließlich vielleicht allgemein.

C. Fr. v. Rumohr hat namentlich in bezug auf den jüngeren Holbein mit viel Geist für die „Eigenhändigkeit" gestritten (H. Holbein in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig, R. Weigel, 1836, mit einem Nachtrag aus demselben Jahr). Dagegen Passavant (peintre graveur I, S. 68 ff.) und Sotzmann, Raumers histor. Taschenbuch 1837, S. 449 ff.). A. E. Umbreit, Über Eigenhändigkeit der Malerformschnitte, Leipzig, Weigel, 1840 u. 1843, Chr. Schuchardt, Lucas Cranach (Leipzig 1851) II, S. 163 ff. und Hausmann (a. a. O. S. 45) sind in der Hauptsache Rumohrs Ansicht. Der ältere Unger und A. Bartsch standen mit ihrer großen Autorität gegen Rumohr.

Entscheidend für D.s Auffassung und seine Praxis ist eine Stelle in dem berühmten ästhetischen Exkurs im 3. Buche der Proportionslehre (Lange u. Fuhse, S. 221). D. will hier der Überzeugung Ausdruck geben, daß ein wahrhaft großer Künstler sich auch in geringen Dingen offenbaren könne, daß es auf Umfang und Zeitdauer der Arbeit nicht ankomme. Er wendet sich gegen die naive Vorstellung, daß die Ausdehnung des Kunstwerkes und das Maß der Arbeitsleistung Bedeutung und Größe einer Kunstschöpfung bestimmen. Und wählt als Beleg oder Beispiel die ihm natürliche Übung. Er spricht für sich und verteidigt stolz den Kunstwert eigener Arbeit, die bescheiden aussah und rasch vonstatten ging, so daß Unverständige Wert und Bedeutung so mühelos erreichter Ergebnisse nicht anerkennen wollten. Er spricht für das geniale gegen das handwerkliche Schaffen und ohne Zweifel aus der Erfahrung. Was aber nennt er als leichte und rasche, unscheinbare, deshalb unterschätzte Arbeit eines „verständigen geübten Künstlers"?—: „was Mancher mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papier zeichnet oder mit seinem Eiselein in ein klein Hölzlein versticht". „Das wird künstlicher und besser" setzt er hinzu „als eines Anderen großes Werk, daran derselbe ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht." Die Zeichnung und der Holzschnitt im eigentlichen Sinne stehen hier in einer Reihe als spontane Kunstäußerungen. Hätte D. nie (oder gewöhnlich nicht) in Holz geschnitten, so wäre die Stelle sinnlos und der Satz würde lauten: „auf einen halben Bogen Papier oder auf ein Hölzlein zeichnet".

Thausing in seinem Dürerbuch (1. Aufl. S. 199) zitiert den Ausspruch, zieht aber nicht die richtigen Schlüsse daraus.

Der Hieronymus in der Grotte (B. 113), von dem es eine täuschende Kopie gibt, erschien im ersten Zustand (mit dem Datum 1512) in dem Buch Beschreibüg des heyligen Bischoffs Eusebii ... (Nürnberg, Hölzel, 14. Februar 1514).

Zwei seltene Holzschnitte, beide ohne Monogramm und Jahreszahl, fallen vielleicht in diese Zeit, nämlich die kleine Madonna im Rund (P. 177, mit der merkwürdig hinzugefügten Landschaft unterhalb des Kreises) und das Blatt der Eule im Kampfe mit anderen Vögeln. Das zweite fast überall fehlende Blatt ist abgebildet bei Muther (Meisterholzschnitte Nr. 50) als Einblattdruck mit einem Gedicht (gedruckt durch Hans Glaser zu Nürnberg). P. nennt einen Druck in Koburg.

Zu Kapitel VII

Der Kupferstich 1507–1514

Koehler, dessen „chronoligical catalogue" wertvolle Beobachtungen über D.s Druckverfahren enthält, bemerkt zu B. 24, der Kreuzigung von 1508, daß die besten Exemplare ungewöhnlich viel Plattenton aufweisen. Es entspricht durchaus D.s neuen Absichten, die in diesem Stiche deutlich werden, daß er beim Drucken die tiefe Gesamtstimmung förderte, indem er die Platte minder scharf als früher reinigte, „wischte", so daß etwas Druckfarbe zwischen den Linien stehenblieb.

Die Figur des stehenden Johannes erinnert an den schreienden Jünger in Mantegnas Kupferstich: der Grablegung Christi.

Von der Madonna (B. 31) gibt es einen ersten Zustand, mit unvollständigem Strahlennimbus.

Eine Studie zu der Madonna mit der Birne (B. 41) im Berliner Kupferstichkabinett (L. 29).

Der Reiter in dem Stich „Ritter, Tod und Teufel" (B. 98) geht merkwürdigerweise auf eine von 1498 datierte Zeichnung zurück (Albertina, L. 461). Das Roß ist das Ergebnis von Proportionsstudien, die an Lionardo da Vinci anknüpfen (Studien zum Sforza-Denkmal).

Über den Sinn der drei Hauptwerke, die oft als inhaltlich zusammenhängend betrachtet worden sind, ist viel Falsches gesagt worden. Gründlich und im wesentlichen aufklärend hat Paul Weber das Thema behandelt — Beiträge zu D.s Weltanschauung (Straßburg, Heitz, 1900). Darüber hinaus zur Melancholie, Giehlows tiefreichende Forschungen (Mitt. d. Gesellsch. f. vervielf. Kst. 1903, S. 29, 1904, S. 6 u. S. 57). Hier wird der Begriff „Melancholia" in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts untersucht.

Von der „Melancholie" ist neuerdings ein erster Zustand entdeckt worden, mit verkehrter „9" in der Zahlentafel (Britisches Museum, Berlin, Kupferstichkabinett).

Eine Studie zu dem Kind, das auf dem Mühlstein sitzt, nur der Kopf zweimal, im Louvre (L. 249, Abb. S. 88). Ein erster Zustand von B. 50, dem hl. Paulus, unvollständig, im Berliner Kupferstichkabinett (vgl. J. Springer, Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider gewidmet, Freiburg 1906, S. 481).

Zu Kapitel VIII

Technische Neuerungen im Kupferstich 1512–1518

Für das Technische vergleiche die sachkundigen Angaben Koehlers „chronoligical catalogue". Die falsche hl. Veronica (B. 62), von der nur 2 Drucke bekannt sind, ist neben dem Original, dem Holzschnitt aus der Gebetbuchfolge, abgedruckt in der Dürer society (X 43).

Zu dem Schmerzensmann (B. 21) eine Studie im Louvre (L. 319).

Zu der Eisenätzung, der Verzweifelnde (B. 70), benutzte D. von bekannten Zeichnungen das Porträt nach seinem Bruder Andreas (Albertina, L. 532).

Die recht genau der Eisenätzung Christus am Ölberg (B. 19) entsprechende Zeichnung ist gleichfalls in der Albertina (L. 536, Abb. S. 94).

Die Vorstudie zum Frauenraub (B. 72) war in der v. Lannaschen Sammlung in Prag (abgedruckt Dürer society VIII, XII). Vgl. G. Pauli, Ztschr. f. bild. Kst. 1900, S. 112. Über das Einsetzen der Ätztechnik in Deutschland vgl. G. Pauli, Inkunabeln der Radierung, Graphische Gesellschaft, VIII. Veröffentlichung (1908). Hier sind auch D.s Arbeiten gut reproduziert.

Zu Kapitel IX

Im Dienste des Kaisers 1512–1519

Einen Überblick über Kaiser Maximilians Publikationen gibt das Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen d. allerh. Kaiserh., wo fast alle Werke ausführlich besprochen sind, vielfach mit Abdrucken von den in Wien bewahrten Originalstöcken.

Die Ehrenpforte ist von Chmelarz publiziert im IV. Bande des Jahrbuchs (1886) S. 289. Über die Meister, die außer D. mitgearbeitet haben: W. Schmidt, Chronik d. vervielf. Kst. IV (1891), S. 9. Über den Anteil Kölderers: E. Fischthaler, Ferdinandeums-Zeitschr., Innsbruck, 1902. Zusammenfassend über die Entstehung des Werkes Giehlow in der Festschrift für Wickhoff und Dodgson, catalogue S. 311.

Über den Triumphzug S. Scheitag im I. Bande des Jahrbuchs (1883) S. 180. D.s Wagen mit der burgundischen Heirat kommt nur in der ersten Ausgabe von 1526 vor. Die Albertina besitzt sechs von 1518 datierte

Zeichnungen mit Reitern, die Trophäen tragen (L. 549 ff.), offenbar Entwürfe zum Triumphzug, die nie zur Ausführung gelangten.

Zu den Freydal-Holzschnitten vgl. Dodgson, Repertorium f. Kstw. XXV (1902), S. 447 und Dürer society (IX 36, 38), wo die Schnitte bei den Miniaturmalereien abgebildet sind.

Das Gebetbuch mit den Zeichnungen von D. und anderen Meistern musterhaft reproduziert von Giehlow (Kaiser Maximilians Gebetbuch, München, Bruckmann, 1907), dazu von demselben Verfasser Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches im XX. Bande des Jahrbuchs (1899) S. 30.

Über die Schnitte des kaiserlichen Porträts: Geisberg, Jahrbuch d. pr. Kstsl. XXXII S. 236 ff.

Zu Kapitel X

Der Kupferstich 1516–1526

Der Brief an Georg Spalatin, wo „gedrückte Kreuzle" erwähnt werden, bei Lange u. Fuhse, S. 66 ff. – Über die Verwendung des „Degenknopfs" vgl. W. Boeheim, Repertorium f. Kstw. III (1880), S. 276 ff.

Der Text des Reisetagebuches bei Lange u. Fuhse, S. 99 ff. – Wertvolle Aufschlüsse eines kenntnisreichen Historikers über D.s Beziehungen auf der Reise bietet Kalkhoff, Repertorium f. Kstw. XX (1897) S. 443 ff., XXVII (1904) S. 346 ff., XXVIII (1905) S. 474. – Das kürzlich erschienene große Werk Muller und Veth, A. D.s niederländische Reise (Berlin, Grote, 1918), konnte ich nicht mehr benutzen.

Die Bergstadt im Hintergrund des Kupferstichs mit dem hl. Antonius (B. 58) ist einer Zeichnung in Windsor (L. 389) entnommen. Die, falsch 1516 datierte, Zeichnung enthält eine unerklärte Darstellung (Inschrift: Pupila Augusta), sieht aus wie eine Vorarbeit zu einem Kupferstich und scheint dem Stil nach um 1502 entstanden zu sein.

Über D.s Verhältnis zur Reformation ist tendenziös von protestantischer und katholischer Seite geschrieben worden. Vorurteilslos abwägend darüber E. Heidrich, D. und die Reformation (Leipzig, 1909). An diese tiefen Darlegungen habe ich mich durchaus angeschlossen.

D. gab dem aus Bologna stammenden Maler Tomaso sein ganzes Werk, damit er im Tausch aus Rom Raphaels „Ding", also die Stiche Marcantons nach Raphaels Erfindungen, erhielte (Lange u. Fuhse, S. 131). Freilich wissen wir nicht, ob D. die Gegengabe erhalten hat.

Der Wunsch, Luther zu porträtieren, ist in dem oben erwähnten Brief an Spalatin ausgedrückt.

Die Kohlezeichnung zu dem „kleinen Kardinal" (B. 102) in der Albertina (L. 547), die Silberstiftzeichnung zu dem „großen Kardinal" (B. 103) Louvre (L. 329, Abb. S. 116), der Entwurf in Silberstift zum Porträt Friedrichs des Weisen (B. 104) in der Pariser Sammlung Dalton (L. 387, Abb. S. 120), die Federzeichnung zum Melanchthon-Stich (B. 105) in der Sammlung des verstorbenen Herbert Horne zu Florenz (Dürer society X, S. 23).

Über die Beziehungen des Erasmus zu D. sind H. Grimms Ausführungen in der Zeitschrift „Über Künstler u. Kunstwerke" II (1867), S. 135 ff. zu beachten.

Der gegenseitige Entwurf zu dem Kupferstich des Apostels Philippus (B. 46) mit dem Datum 1523 in der Albertina (L. 580). Das Gewand dieser Studie gleichzeitig verwendet für den Paulus in dem Münchener Bilde. Die gegenseitige Vorzeichnung zum Kupferstich des Apostels Bartholomäus (B. 47) ebenfalls in der Albertina (L. 581).

Zu Kapitel XI

Der Holzschnitt 1517–1528

Das zumeist nicht gedeutete Wappen mit den drei Löwenköpfen (B. 169) ist – wahrscheinlich 1520 – für Jacob de Banissis ausgeführt (Kalkhoff, Repertorium f. Kstw. XX, S. 462, Note).

Von dem Rogendorff-Wappen wird ein Abdruck im Germanischen Museum zu Nürnberg bewahrt. Von dem Staiber-Wappen ist der einzige bekannte Druck der dritten und besten Platte in der Hausmann-Sammlung zu Braunschweig (Dürer society XII 22).

In den Handschriften D.s, die im Britischen Museum bewahrt werden und die einen Einblick in seine literarischen Absichten gewähren, sind wesentliche Ergänzungen zu den drei gedruckten Büchern zu finden. Eine vollständige Herausgabe dieser Handschriften wäre erwünscht. Bis dahin sind wir angewiesen auf: M. Conway, literary remains of A. D. (1889).

Über D.s gelehrte Tätigkeit, besonders im Hinblick auf Anregungen von Italien her: das tiefe und gründliche Buch von E. Panofsky, D.s Kunsttheorie, Berlin, 1916. Zur Befestigungslehre: W. Waetzold, D.s Befestigungslehre, Berlin, 1916; zu dem Buch über Meßkunst: H. Staigmüller, D. als Mathematiker, Programm des Realgymnasiums in Stuttgart, Stuttgart, 1891.

ÜBERSICHTSTAFEL

Alle nach 1496 angesetzten Blätter sind mit dem Monogramm versehen, soweit nicht das Gegenteil angegeben ist. Die mit einem * bezeichneten sind urschriftlich oder urkundlich datiert, die undatierten versuchsweise nach Stilkritik eingefügt.

JAHR	HOLZSCHNITTE				KUPFERSTICHE			
			Text S.	Abb.			Text S	Abb.
1492 D. in Basel	P. 246	Der hl. Hieronymus in liber epistolarum S. Hieronymi — ersch. Basel, 1492 (8. August), N. Kesler — Der Stock mit D.'s Namenszug auf der Rückseite	19	S. 19				
		Die teilweise geschnittenen Illustrationen zu Komödien des Terenz	20					
		Die Illustrationen zum Ritter vom Turn — ersch. Basel, 1493, M. Furter	21	S. 20				
		Die meisten Illustrationen zu Brants Narrenschiff — ersch. Basel, 1494, Bergmann von Olpe	21	S. 21 u. 23				
		Mehrere kleine biblische Illustrationen zu einem Gebetbuch, die teilweise erst nach 1494 in Basel erschienen	21					
1493 D. in Strafsburg		Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, das Antlitz Christi — in missale speciale — ersch. Strafsburg, 1493 (13. November) (Joh. Grüninger)	25	S. 25 S. 26				
1494 D. in Nürnberg nach Ostern	P. 194	Die Illustrationen zu Revelationes S. Birgitte — ersch. Nürnberg, 1500 (21. September), A. Koberger	37	S. 35				
1495 D. in Oberitalien (?)	P. 182	Das Martyrium des hl. Sebastian (Kopie?)	30		B. 92	Der Gewalttätige		
	P. 198	Der Kranke in einem Flugblatt mit einem Gedicht des Ulsenius — ersch. Nürnberg, 1496 (1. August)	30					
1496	B. 117	Das Martyrium der Zehntausend — Ohne Monogramm	30	Tafel	B. 44	Die hl. Familie mit der Heuschrecke	43	Tafel
					B. 88	Die sechs Krieger	43	
	B. 127	Herkules	30		B. 93	Der Liebesantrag	43	
					B. 95	Die Mifsgeburt des Schweins — Eine Chroniknotiz meldet die Monstrosität zum Jahr 1496	43	
					B. 80	Der kleine Kurier	43	
					B. 82	Das Fräulein zu Pferde	43	
					B. 85	Die Türkenfamilie	43	

JAHR	HOLZSCHNITTE				KUPFERSTICHE			
			Text S.	Abb.			Text S.	Abb.
1497	B. 61–75	Die Apokalypse — 15 Schnitte — 1. Ausgabe ersch. 1498	33	Tafeln	B. 61	Der büfsende Hieronymus	43	
					B. 63	Die Bufse des hl. Chrysostomus	43	
	B. 131	Der Reiter mit dem Landsknecht	32					
					B. 75	*Die Hexen	45	
	B. 120	Das Martyrium der hl. Katharina	30		B. 78	Das kleine Glück	46	
					B. 83	Die drei Bauern	46	
1498	B. 6. 8–13	Die Grofse Passion - 7 Schnitte (der Rest viel später, Ausgabe erst 1511). Über die zeitliche Folge der 7 Blätter s. im Text	34	Tafeln	B. 86	Der Bauer und sein Weib	46	
					B. 84	Der Koch und sein Weib	46	Tafel
					B. 94	Der Spaziergang	46	Tafel
					B. 28	Der verlorene Sohn	46	Tafel
	B. 128	Das Männerbad	30		B. 30	Die Madonna auf der Mondsichel	49	Tafel
	B. 2	Simsons Kampf mit dem Löwen	30					
					B. 42	Die Madonna mit dem Affen	49	Tafel
	B. 102	Die hl. Familie mit den Hasen	30	Tafel	B. 73	Die Eifersucht	48	Tafel
					B. 76	Der Traum des Doktors	47	
1499		Zwei Illustrationen zu Opera Hrosvite — ersch. Nürnberg, 1501 — Ohne Monogramm	37		B. 20	Christus als Schmerzensmann	46	
					B. 56	Der hl. Sebastian	46	
					B. 71	Der Raub der Amymone	47	Tafel
		Titelholzschnitt zu der Schrift der Lucia di Narnia — (ersch. Nürnberg, 1501) — Ohne Monogramm						
	B. Ap. 20	Der hl. Sebald — zu einem Flugblatt — Ohne Monogramm						
1500	B. 130 P. 217	Zwei Illustrationen zu Celtis quatuor libri amorum — ersch. Nürnberg 1502 — Ein Blatt mit dem Monogramm	37	S. 36	B. 29	Anna selbdritt	46	
					B. 55	Der hl. Sebastian	46	
					B. 87	Der Fahnenträger	46	
					B. 57	Der hl. Eustachius	47	Tafel
		Holzschnitte zu einem Gebetbuch, teilweise ersch. Nürnberg, 1503 — Ohne Monogramm	37	S. 38				
					B. 77	Das grofse Glück	49	Tafel
1501	B. 100	Die hl. Familie mit zwei Engeln	56		B. 79	Die Gerechtigkeit	46	
	B. 59	Der Kalvarienberg	56					
	B. 110	Der hl. Franciscus	56					
	B. 104	Der hl. Christoph	56					
	B. 111	Der hl. Georg	56					
1502	B. 112	Johannes d. T. und Hieronymus	56		B. 68	Apollo und Diana	65	
	B. 107	Die hl. Antonius und Paulus	56					
	B. 99	Die hl. Familie mit fünf Engeln	56					
1503	B. 108	Die hl. Stephan, Gregor und Laurentius	56		B. 101	*Das Wappen des Todes	61	Tafel
	B. 77–92 95	Das Marienleben — 17 Blätter — Beginn wohl schon 1502 (Rest später als 1505, ersch. 1511) — 1 Blatt datiert 1504 — Über zeitliche Folge s. im Text	53	Tafeln	B. 34	*Die säugende Madonna		Tafel
					B. 100	Das Wappen mit dem Hahn	62	
1504					B. 2	*Die Geburt Christi	62	Tafel

JAHR	HOLZSCHNITTE				KUPFERSTICHE			
			Text S.	Abb.			Text S.	Abb.
1504	B. Ap. 52	Pirkheimers Bücherzeichen		S. 57	B. 1	*Adam und Eva	64	Tafel
					B. 53	Der hl. Georg zu Fufs	65	
1505	B. 118	Die hl. drei Bischöfe	57		B. 66	Die drei Genien mit dem Helm	65	
	B. 121	Die Himmelfahrt der Magdalena	57	S. 58	B. 67	Die Hexe	65	
					B. 69	*Die Satyrfamilie	65	
					B. 96	*Das kleine Pferd	65	Tafel
					B. 97	Das grofse Pferd	65	
1506 D. in Venedig								
1507					B. 14	*Die Beweinung Christi in der Kupferstichpassion	81	Tafel
1508					B. 24	*Christus am Kreuz	81	Tafel
					B. 31	*Die Madonna mit der Sternenkrone	82	Tafel
					B. 54	*Der hl. Georg zu Pferde	82	Tafel
					B. 4. 5	*Zwei Blätter der Kupferstichpassion	82	
1509	B. 32. 37.	*Die Kleine Passion. Beginn 2 Blätter 1509 datiert	72	S. 69 ff.	B. 3	*Der Schmerzensmann	82	Tafel
	B. 159	Das Wappen Michael Behaims	73					
1510	B. 93-94	*Das Marienleben – 2 Blätter	70	Tafel				
	B. 83	Ein Blatt aus der Kleinen Passion	72	76				
	B. 119	*Der Büfsende	73					
	B. 5. 7. 14. 15	*Die Grofse Passion — 4 Blatter	71	Tafel				
	B. 55	*Christus am Kreuz – Flugblatt	74					
	B. 133	*Der Schulmeister — Flugblatt	74					
	B. 132	*Der Tod und der Landsknecht — Flugblatt	74					
	B. 125	*Die Enthauptung Johannis des Täufers	73					
1511	B. 126	*Die Tochter des Herodias mit dem Haupt d. Täufers	73		B. 13	*Ein Blatt der Kupferstichpassion	82	
	B. 1	*Kain und Abel	73		B. 41	*Die Madonna mit der Birne	82	
	B. 3	*Die Anbetung der Könige	73	Tafel				
	B. 96	*Die hl. Familie	76					
	B. 114	*Der hl. Hieronymus	75	Tafel				
	B. 122	*Die Dreifaltigkeit	76	Tafel				
	B. 97	*Die hl. Sippe — Ohne Monogramm	76	Tafel				
	B. 103	*Der hl. Christoph — Ohne Monogramm	75					
		*Die Ausgabe der Grofsen Passion, der Kleinen Passion und des Marienlebens — Die Titel dieser Bücher	69					
		*Neuausgabe der Apokalypse mit dem neuen Titel	69					

JAHR	HOLZSCHNITTE				KUPFERSTICHE			
			Text S.	Abb.			Text S.	Abb.
1512	B. 113	*Der hl. Hieronymus in der Felshöhle	78		B. 6–12. 15–17	*Die Kupferstichpassion — 10 Blätter	83	Tafel
	P. 205	Das Titelblatt mit Pirkheimers Wappen — zuerst verwendet 1513 — Ohne Monogramm			B. 21	*Der Schmerzensmann — Kaltnadel	91	
					B. 59	*Der hl. Hieronymus — Kaltnadel	91	Tafel
		Beginn der Holzschnittzeichnung zum Triumph des Kaisers Maximilian	99		B. 34	Die hl. Familie — Kaltnadel — Ohne Monogramm	91	Tafel
1513					B. 18	*Die Kupferstichpassion — Abschlufs — 1 Blatt	83	
					B. 35	*Die Madonna am Baum	82	
					B. 98	*Ritter, Tod und Teufel	84	Tafel
					B. 25	*Das Schweifstuch Christi	82	
1514					B. 40	*Die Madonna an der Mauer	82	Tafel
					B. 74	*Die Melancholie	84	Tafel
					B. 60	*Hieronymus im Gehäus	84	Tafel
	P. 177	Die Madonna im Rund — Ohne Monogramm — Datierung fraglich			B. 33	*Die stehende Madonna	82	
					B. 48	*Der Apostel Thomas	88	
					B. 50	*Der Apostel Paulus	88	
					B. 91	*Der Pfeifer	87	
					B. 90	*Das Tänzerpaar	87	Tafel
1515	B. 138	*Abschlufs des Triumphbogens	102	S. 99 ff.	B. 70	Der Verzweifelnde — Ätzung — Ohne Monogramm	95	
		Der Wagen mit der burgundischen Heirat aus dem Triumphzug — Ohne Monogramm	102	S. 105	B. 22	*Der sitzende Schmerzensmann — Ätzung — Ohne Monogramm	95	
					B. 19	*Christus am Ölberg — Ätzung	95	Tafel
	B. 116	Die Schutzheiligen von Österreich — Ohne Monogramm (2. Ausg. 1517)	106					
	B. 151. 152	Die Himmelskarten für Stabius	107					
	B. 136	*Das Rhinozeros	107					
	P. 199	Die Eule im Kampf mit anderen Vögeln						
1516	B. 56	*Christus am Kreuz — ersch. 1517 im Eichstädter Missale — Ohne Monogramm	124		B. 72	*Die Entführung auf dem Einhorn — Ätzung	95	
					B. 26	*Das Schweifstuch Christi — Ätzung	95	Tafel
	B. Ap. 45	*Das Bücherzeichen Hieronymus Ebners — Ohne Monogramm			B. 33	*Die Madonna mit der Sternenkrone	111	
1517	P. 288–292	Die Freydal Schnitte — Ohne Monogramm	104					
	B. 58	Christus am Kreuz mit drei Engeln — Ohne Monogramm						
1518	B. 101	*Die Madonna mit den vielen Engeln	124	Tafel	B. 99	*Die Kanone — Ätzung	95	
					B. 39	*Die Madonna von Engeln gekrönt	111	
	B. Ap. 21	*Der hl. Sebald — Ohne Monogramm						

JAHR	HOLZSCHNITTE				KUPFERSTICHE			
			Text S.	Abb.			Text S.	Abb.
1519	B. 153. 154	Das Bildnis Kaiser Maximilians — Ohne Monogramm	104		B. 36	*Die säugende Madonna	111	
					B. 89	*Der Marktbauer mit dem Weib	111	
					B. 58	*Der hl. Antonius	111	Tafel
					B. 102	*Der kleine Kardinal	114	Tafel
					P. 23	Der Degenknopf — Ohne Monogramm	111	
1520 Reise in die Niederlande		Das Wappen der Rogendorff — Ohne Monogramm	124		B. 38	*Die Madonna mit dem Wickelkind	111	
					B. 37	*Die Madonna von einem Engel gekrönt	111	
		Verschiedene Wappen	125					
1521 Rückkehr nach Nürnberg	B. 162	*Das Titelblatt zur Reformation der Stadt Nürnberg — Ohne Monogramm	125		B. 51	*Der hl. Christoph	119	
					B. 52	*Der hl. Christoph mit dem Eremiten	119	
1522	B. 139	Der grofse Triumphwagen Kaiser Maximilians — ersch. 1522	104					
	B. 155	*Das Bildnis Ulrich Varnbülers	126					
1523	B. 160	*Dürers Wappen	125	Tafel	B. 47	*Der Apostel Bartholomäus	118	
	B. 53	*Das Abendmahl Christi	125	Tafel	B. 49	*Der Apostel Simon	118	
					B. 103	*Der grofse Kardinal	115	Tafel
1524					B. 104	*Friedrich der Weise	115	Tafel
					B. 106	*Willibald Pirkheimer	115	
1525		Die Illustrationen zur Mefskunde — ersch. 1525 — 1 Blatt 1525 datiert und signiert (2 Blätter erst in der Ausg. von 1538)	126					
		Die Armillarsphäre — ersch. Strafsburg, 1525 — Ohne Monogramm						
1526	B. 98	*Die hl. Familie auf der Rasenbank			B. 105	*Philipp Melanchthon	116	Tafel
					B. 46	*Der Apostel Philippus	118	
					B. 107	*Erasmus von Rotterdam	115	Tafel
1527	B. 137	*Die Belagerung einer Festung	128					
	P. 210	Die Illustrationen zur Befestigungskunde — ersch. 1527 — Ohne Monogramm	128					
		Die Illustrationen zur Proportionslehre — ersch. 1528	128					
	P. 218	Das Bildnis des Eoban Hesse — Ohne Monogramm	126					

Inhalt

Seite

Vorwort 7

Kapitel I: Jugend – Lehrzeit – Wanderschaft 11

Abbildungen im Text

Der hl. Hieronymus, Holzschnitt (P. 246) 19
Zwei Holzschnitte aus dem Ritter vom Turn 20
Zwei Holzschnitte aus Brants Narrenschiff 21. 23
Zwei Holzschnitte aus dem Missale, Straßburg, 1493 .. .. 25. 26

Kapitel II: Der Holzschnitt 1495–1501 27

Abbildungen im Text

Ein Holzschnitt aus Revelationes Brigittae 35
Ein Holzschnitt aus Celtes, quatuor libri amorum 36
Drei Holzschnitte aus einem Nürnberger Gebetbuch (1503?) 38

Tafeln

Die Marter der Zehntausend (B. 117)
Sechs Blätter aus der Apokalypse (B. 61. 64. 65. 66. 69. 73)
Vier Blätter aus der Großen Passion (B. 9. 8. 11. 10)
Die Madonna mit den Hasen (B. 102)

Kapitel III: Die Anfänge des Kupferstichs 1495–1501 39

Abbildungen im Text

Zeichnung zu den Kupferstichen B. 83 u. 86 45
Zeichnung zu dem Kupferstich B. 28 50

Tafeln

Die hl. Familie mit der Heuschrecke (B. 44)
Der Spaziergang (B. 94)
Der verlorene Sohn (B. 28)
Die Madonna auf der Mondsichel (B. 30)
Die Madonna mit dem Affen (B. 42)
Der Koch und sein Weib (B. 84)
Der Traum des Doktors (B. 76)
Die Eifersucht (B. 73)
Der Raub der Amymone (B. 71)
Das Große Glück (B. 77)
Der hl. Eustachius (B. 57)

Kapitel IV: Der Holzschnitt 1502–1505 51

Abbildungen im Text

Pirkheimers Exlibris (B. App. 52) 57
Die Himmelfahrt der Magdalena (B. 121) 58

Tafeln

Sechs Blätter aus dem Marienleben (B. 83. 87. 81. 80. 79. 95)

Seite

Kapitel V: Der Kupferstich 1502–1505 59

Abbildungen im Text

Zeichnung zu dem Kupferstich B. 1 63
Vorstudie zu dem Kupferstich B. 1 66

Tafeln

Das Wappen des Todes (B. 101)
Die säugende Madonna (B. 34)
Die Weihnacht (B. 2)
Adam und Eva (B. 1)
Das kleine Pferd (B. 96)
Das Wappen mit dem Hahn (B. 100)

Kapitel VI: Der Holzschnitt 1507–1515 67

Abbildungen im Text

Zehn Blätter aus der Kleinen Passion (B. 19. 21. 24. 26. 31. 34. 36. 38. 47. 48) 69

Tafeln

Der Tod Mariä aus dem Marienleben (B. 93)
Das Abendmahl aus der Großen Passion (B. 5)
Die Anbetung der Könige (B. 3)
Der hl. Hieronymus (B. 114)
Die Dreifaltigkeit (B. 122)
Die hl. Sippe (B. 97)

Kapitel VII: Der Kupferstich 1507–1514 79

Abbildung im Text

Zeichnung zu dem Kupferstich B. 74 88

Tafeln

Christus am Kreuz (B. 24)
Zwei Blätter aus der Kupferstichpassion (B. 14 u. 6)
Der hl. Georg zu Pferd (B. 54)
Christus als Schmerzensmann (B. 3)
Die Madonna mit der Sternenkrone (B. 31)
Ritter, Tod und Teufel (B. 98)
Hieronymus im Gehäus (B. 60)
Die Melancholia (B. 74)
Das tanzende Paar (B. 90)
Die Madonna an der Mauer (B. 40)

Kapitel VIII: Technische Neuerungen im Kupferstich 1512–1518 89

Abbildung im Text

Vorzeichnung zu der Radierung B. 19 94

Tafeln

Der hl. Hieronymus (B. 59)
Die hl. Familie (B. 34)
Christus am Ölberg (B. 19)
Das Schweißtuch Christi (B. 26)

Seite

Kapitel IX: Im Dienste des Kaisers 1512–1519 97

Abbildungen im Text

Drei Holzschnitte, Teilstücke aus der Triumphpforte Maximilians (B. 138) .. 99. 101. 103

Ein Holzschnitt, Teilstück aus dem Triumphzug Maximilians 105

Kapitel X: Der Kupferstich 1516–1526 109

Abbildungen im Text

Vorzeichnung zu dem Kupferstich B. 103 116

Vorzeichnung zu dem Kupferstich B. 104 120

Tafeln

Der Große Kardinal (B. 103)

Der Kleine Kardinal (B. 102)

Friedrich der Weise (B. 104)

Die Madonna von Engeln gekrönt (B. 39)

Seite

Der hl. Antonius (B. 58)

Melanchthon (B. 105)

Erasmus von Rotterdam (B. 107)

Kapitel XI: Der Holzschnitt 1517–1528 121

Abbildung im Text

Zeichnung, Proportionsstudie 127

Tafeln

Die Madonna mit den vielen Engeln (B. 101)

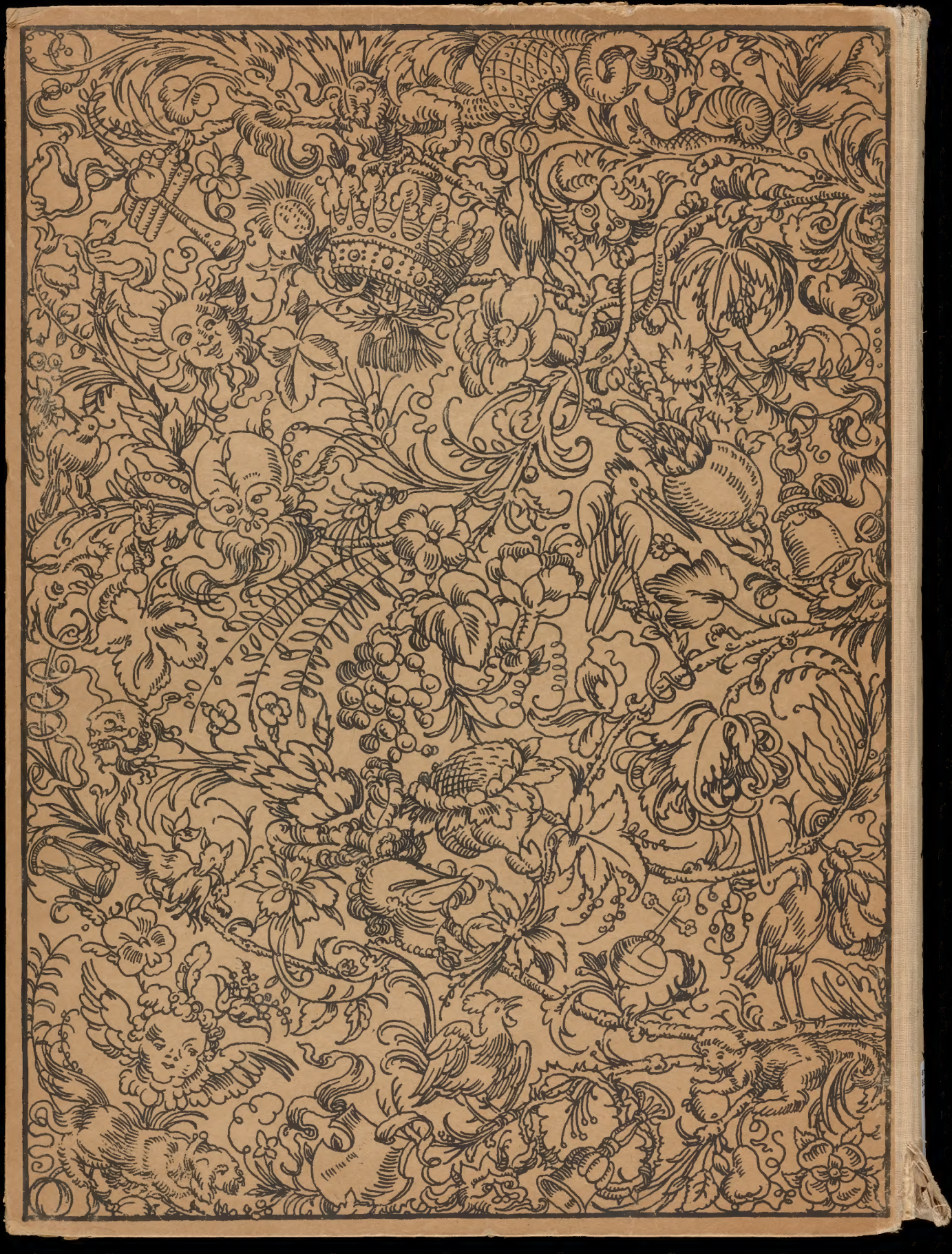
Das Abendmahl Christi (B. 53)

Schlußwort 129

Tafel

Dürers Wappen, Holzschnitt (B. 160)

Anmerkungen 135

Übersichtstafel 145

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00836 9130